ИСКУССТВО КИНО

4
1949

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

К XXX-ЛЕТИЮ СОВЕТСКОГО КИНО

Тридцатилетие 1
Вас. Смирнов. Мировое признание 4
В. Пудовкин, Е. Смирнова. О некоторых вопросах истории советского кино 8

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Проф. С. Брейтбург. Горький и киноискусство . 12
А. Соловьев. Пути развития нового жанра . . 17
Ю. Екельчик. Оператор — кинодраматургу и кинокритику 21

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

«РАЙНИС»
Ю. Райзман. Поэт-борец 23
И. Чекин. Человек горящего сердца . . 24
С. Розен. Создание образа в документально-биографическом фильме 27

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Вен. Вишневский. Русские изобретатели—предшественники кинематографа 31
Л. Никулин. В «Царстве теней» 34

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ В СТРАНАХ НАРОДНОЙ ДЕМОКРАТИИ

Д. Василиу, Л. Рутицкий. Окно в радостный мир 39

ПО СТРАНИЦАМ ЗАРУБЕЖНОЙ ПЕЧАТИ

Н. Каринцев. Прислужники американских кинодельцов 41
Г. Кремлев. «Америка» о кино 44

На 1-й странице обложки — кадр из документального фильма «Молодые строители коммунизма».

На 4-й странице обложки — кадры из фильмов (сверху вниз): «Райнис», «Молодые строители коммунизма», «Первое мая».

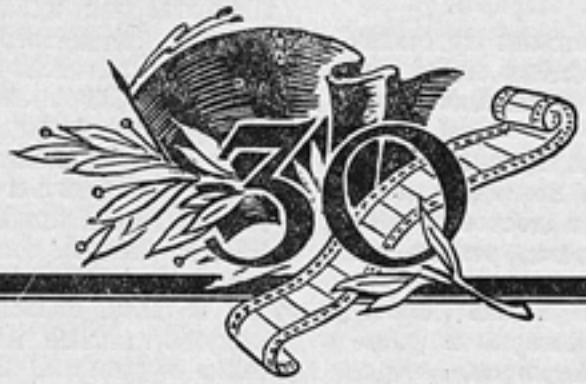
ГОСКИНОИЗДАТ
Москва 1949 г.

1949
ИЮЛЬ—АВГУСТ

ИСКУССТВО КИНО

№ 4
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР



ТРИДЦАТИЛЕТИЕ

Советское киноискусство, — самое важное и самое массовое из искусств, служащих нашему великому народу, — ведет свою историю от 27 августа 1919 года. В этот знаменательный день Владимир Ильич Ленин подписал декрет «О переходе всей фотографической и кинематографической промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения».

Трудно переоценить значение этого государственного акта молодой советской власти, совершенного по инициативе большевистской партии, по инициативе основателей советского государства — Владимира Ильича Ленина и Иосифа Виссарионовича Сталина. С прозорливостью величайших гениев передовой коммунистической культуры В. И. Ленин и И. В. Сталин открыли для народа, для художников, вставших на путь служения революционному народу, истинное значение кинематографа, показали широкие пути развития кино как искусства передовых идей, искусства подлинно народного.

В. И. Ленин еще в первые годы существования советского государства подчеркивал, что кино может и должно стать подлинно народным искусством, пламенным пропагандистом идей коммунизма в миллионных массах, средством повышения культуры и коммунистического воспитания масс. Владимиру Ильичу принадлежат исторические слова, ярко формулирующие роль и значение советского кино в деле борьбы за коммунизм. Ленин определил кино как важнейшее из всех искусств. Общеизвестно, что он неоднократно обращался к проблеме развития киноискусства, заботился о создании и широком распространении фильмов подлинно революционного, коммунистического содержания.

Борясь вместе с В. И. Лениным за рост и развитие народной культуры, неустанную заботу о советском киноискусстве всегда проявлял И. В. Сталин. Еще в 1924 году, подчеркнув значение киноискусства как величайшего средства массовой агитации, товарищ Сталин поставил перед партией задачу — взять дело создания истинно идейного, народного, советского киноискусства в свои руки.

Речь шла, таким образом, об обеспечении подлинного расцвета советской кинематографии через ее неуклонное движение по пути идейности, народности, реализма.

В прямом соответствии с указаниями товарища Сталина XIII съезд большевистской партии принял решения, направленные на укрепление советской кинематографии.

Нельзя не поставить в прямую связь выступление товарища Сталина на XIII съезде, касавшееся насущнейших вопросов развития киноискусства, решения съезда и тот исторический факт, что уже примерно через полтора-два года появляется плеяда молодых талантливых кинорежиссеров. И на экраны страны выходят такие фильмы, как «Стачка» и «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна и Г. Александрова и «Мать» В. Пудовкина по произведению основоположника социалистического реализма А. М. Горького.

Благодаря заботе большевистской партии о росте и развитии киноискусства, ежегодно выходили на экран фильмы, полные глубокой идейной страстности и блеска революционного таланта. Яркое свидетельство тому «Конец Санкт-Петербурга», «Обломок империи», «Арсенал», «Земля», «Октябрь», «Потомок Чингис-хана», «Привидение, которое не возвращается», «Элисо» и многие другие фильмы тех лет.

Большевистская партия, товарищ Сталин прозорливо укрепили силы молодой советской кинематографии тем, что уже в период немого кино создали все условия для его развития, как искусства многонационального, сплотившего воедино сильные отряды национальной художественной интеллигенции.

В 1930 году на смену «великому немому» благодаря плодотворной работе советских изобретателей пришло звуковое кино. С экрана зазвучало могучее большевистское сло-

во. В распоряжении драматурга, кинорежиссера, композитора, актера, всех создателей фильма отныне была широкая палитра живой, звучащей жизни.

Исключительное внимание партии и правительства, их постоянная забота способствовали как творческому, так и научно-техническому прогрессу кинематографии. Это отчетливо сказалось, в частности, и в том, что советские киноинженеры смогли совершенно самостоятельно решить новаторскую задачу создания звукового кино.

Советские ученые решили проблему звука в кино, а советские художники, следуя требованиям большевистской идейности, вскоре добились того, что появление звука стало не только техническим новшеством в кинематографии: слово, звук, музыка, воспроизводимые на экране, еще глубже раскрывали идейно-политическое содержание произведений, умножали реалистическую силу фильмов.

На новом ответственнейшем этапе развития советской кинематографии с новой силой сказалась забота партии о развитии советской культуры.

Товарищ Сталин дал в этот период советским художникам истинный ключ творческих побед, определив метод искусства советской эпохи как метод социалистического реализма.

Мастера кино, вооруженные пониманием принципов социалистического реализма, в ряде фильмов наглядно показали, что советская кинематография может достойно отображать величие советской действительности, решать те большие патриотические темы, которые с каждым годом все шире ставила перед кино героическая жизнь советского народа. Достаточно назвать такие сценарии и фильмы тех лет, как «Встречный», «Чапаев», «Аэроград», «Крестьяне», «Последний маскарад», «Юность Максима» и многие другие.

К своему пятнадцатилетнему юбилею советское кино пришло с большими победами — окрепшим и закаленным.

В своем приветствии товарищ Сталин подчеркнул, что в руках советской власти кино представляет огромную, неоценимую силу. «Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, поднимать их культуру и политическую боеспособность». В этих словах товарища Сталина было определено, таким образом, место, которое кинематография, благодаря неустанной заботе партии и правительства, заняла в борьбе советского народа за победу коммунизма.

Принципы социалистического реализма, вошедшие в плоть и кровь советской кинематографии, нашли свое яркое выражение в горячем стремлении мастеров кино создавать глубокие, яркие и правдивые произведения о людях и событиях Сталинской эпохи, о героях современности и истории нашей великой Отчизны. Приветствие товарища Сталина от 11 января 1935 года по поводу 15-летнего юбилея советской кинематографии стало программой дальнейшего развития и стимулом новых творческих достижений.

За героями «Чапаева», «Встречного», «Крестьян» пришли на экран герои фильмов «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Подруги», «Волочаевские дни», «Комсомольск», «Партийный билет», «Трактористы». Каждый новый год приносил советской кинематографии новые победы, ибо величие идей большевистской партии вдохновляло на создание патриотических произведений, глубоких по содержанию, ярких, новаторских по своей художественной форме.

«Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», «Великое зарево», «Выборгская сторона», «Щорс», «Яков Свердлов», «Великий гражданин», «Член правительства», «Учитель», трилогия по автобиографическим произведениям Алексея Максимовича Горького, «Как закалялась сталь» по роману Николая Островского, жизнерадостные картины «Волга-Волга», «Богатая невеста», «Цирк», «Музыкальная история» и многие другие памятные всем произведения вносили в наше киноискусство животворящую силу советской идейности.

Одновременно с успехами, достигнутыми в разработке генеральной темы нашей кинематографии — современной,— было создано немало исторических фильмов, повествующих о славном героическом прошлом народов нашей страны. «Петр I», «Александр Невский», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Георгий Саакадзе», «Богдан Хмельницкий» — вот вехи развития исторического жанра в советской кинематографии.

Призыв товарища Сталина создавать произведения, организующие массы на борьбу за социализм, за победу коммунизма, определил и то, что именно наша, советская кинематография, воодушевляемая и руководимая политикой большевистской партии, первая в мире выступила с фильмами, разоблачающими человеконенавистничество, мракобесие фашистских варваров. Страстный голос советского народа — горячего друга всех сторонников мира и дружбы между народами, непримиримого врага поджигателей войны — звучал в таких советских антифашистских фильмах, как «Профессор Мамлок», «Болотные солдаты» и другие.

Плодотворная идейно-творческая работа была проделана советской кинематографией в недавние боевые годы, когда на полях гигантских сражений решалась судьба всего человечества. Самое важное и самое массовое из искусств было призвано воодушевлять народ на великие подвиги в борьбе с германскими фашистами — авангардом международного разбойничьего империализма.

Фильмы, посвященные героям-воинам и народным мстителям-партизанам, фильмы о воинской доблести, мужестве и героизме советских людей, фильмы о самоотверженном труде в тылу, страстные произведения кинопублицистики и монументальные исторические полотна, военно-учебные фильмы и фильмы, направленные острием сатиры против ненавистного врага, сборники киноновелл «Победа за нами» — все служило мобилизации духовных сил сражающегося народа, отражало события, которыми жила и дышала вся страна.

«Радуга», «Русские люди», «Во имя Родины», «Непобедимые», «Парень из нашего города», «Два бойца», «Нашествие», «Непокоренные», «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Подводная лодка Т-9», «Небо Москвы», «Дни и ночи», «Человек № 217», «Это было в Донбассе», «Зоя», «Великий перелом» и многие другие художественные фильмы свидетельствуют об этой работе советской кинематографии в дни войны. В эти же годы Отечественной войны были созданы и новые талантливые историко-революционные и исторические фильмы: «Оборона Царицына», «Александр Пархоменко», «Котовский», «Кутузов», «Иван Грозный», «Георгий Саакадзе», «Давид Бек» и другие.

Такие выдающиеся фильмы, как «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Ленинград в борьбе», «Черноморцы», «Сталинград» и многие другие, а также лучшие фронтовые киноочерки, вошедшие бесценным вкладом в кинолетопись Отечественной войны, отчетливо показали идейно-творческий рост мастеров документальной кинематографии, силу и значение советской кинопублицистики, ее особую роль в период войны.

Большевистская партия и на этот раз помогла советским кинематографистам в обобщении и приумножении накопленного творческого опыта, в проведении организационных мер, направленных на дальнейшее улучшение работы документальной кинематографии. В мае 1944 года ЦК ВКП(б) принял специальное решение, которое сыграло выдающуюся роль в развитии документального кино, помогло победе передовых творческих тенденций в кинопублицистике и искоренению всего отсталого, не отвечавшего требованиям жизни. В результате кинематография обогатилась новыми замечательными фильмами и киноочерками, несущими пламенное слово большевистской правды, ярко показывающими могущество Советской Армии и раскрывающими перед кинозрителем ход боевых операций во всей их неповторимости и мощи. Вспомним, хотя бы, такие фильмы, как «К вопросу о перемирии с Финляндией», «Берлин», «Разгром Японии» и им подобные.

Большую роль, как известно, сыграла в годы войны и советская военно-учебная кинематография, помогавшая под-

готовке боевых резервов Советской Армии, выпускавшая фильмы на самые разнообразные темы военного искусства и боевой техники.

Оценкой заслуг советского кино в годы Отечественной войны было награждение постановлением Советского Правительства около 500 киноработников за создание высокохудожественных произведений. 16 художественных и 12 документальных фильмов, выпущенных в годы Отечественной войны, были удостоены Сталинских премий. Таким образом, годы Отечественной войны с еще большей очевидностью показали, что сила советской кинематографии в ее высокой идейности, в остром чувстве современности, присущем лучшим ее представителям, в умении правдиво и ярко отобразить на экране богатство жизни нашего великого государства.

Советская кинематография вышла из Отечественной войны идейно и творчески закаленной; опыт ее возрос, силы умножились. Намечая пути дальнейшего движения советской кинематографии вперед, большевистская партия указала всем деятелям нашей культуры, что советский народ ждет от художников осмысления и обобщения опыта, накопленного народом в Отечественной войне, отображения того героизма, с которым народ начал созидательный труд — восстановление и развитие народного хозяйства страны — после изгнания врага. Свято следуя ленинско-сталинскому учению о культуре и искусстве, оберегая чистоту и незыблемость принципов социалистического реализма, ЦК ВКП(б) в ряде постановлений по вопросам идеологической работы, в том числе в постановлении «О кинофильме «Большая жизнь», обращенном непосредственно к работникам кино, призвал советских художников руководствоваться тем основным, без чего не может жить революционное народное искусство, — политикой советского государства. Принципиальная большевистская критика, которой были подвергнуты в постановлении «О кинофильме «Большая жизнь» недостатки в творческой работе кинематографии и ошибки, допущенные рядом мастеров кино, постановления ЦК ВКП(б) по вопросам литературы, театра, музыки, дискуссии по вопросам философии, а затем и биологической науки, — все это помогло тому новому идейно-творческому росту, который характеризует нынешнее состояние советской кинематографии.

Своевременная и принципиальная партийная критика, имеющая в виду теоретическую и практическую идейно-творческую помощь деятелям кино, помогла исправлению серьезных недостатков, имевшихся в первых вариантах фильмов «Адмирал Нахимов», «Мичурин» и «Молодая гвардия». Указания, данные в связи с критикой первоначальных редакций этих произведений, имеют непреходящее значение, ибо в основе их — те самые принципы социалистического реализма, чистоту и незыблемость которых большевистская партия помогает отстаивать советским кинематографистам на всем протяжении развития кино.

Заклеймив в газетах «Правда» и «Культура и жизнь» антипатриотическую группу критиков, пытавшихся занести в наше искусство вредоносные идеи космополитизма, преклонение перед разлагающейся «культурой» империализма, снобизм буржуазного эстетства и формализма, большевистская партийная критика оказала советской кинематографии неоценимую помощь. Партийная критика призвала поддерживать передовые, патриотические тенденции в искусстве, неустанно пропагандировать все лучшее, что создано советскими художниками, смело, принципиально разоблачать имеющиеся недостатки, критикуя их с позиций социалистического реализма, воспитывать художников в духе советского патриотизма. Благодаря выступлениям партийной печати раз и навсегда было покончено с либеральным попустительством эстетствующим ничтожествам, лишенным здорового чувства любви к Родине и к народу, не имеющим за душой ничего, кроме злопыхательства и раздутого самомнения; атмосфера советского киноискусства была очищена от всевозможных антипатриотических обывателей.

В текущем году советская кинематография подводит итоги большого и славного тридцатилетнего пути развития. Советская кинематография приходит к своей 30-й годовщине идейно закаленной, с огромным творческим опытом, накопленным за годы мирного строительства и годы Отечественной войны. Мы располагаем лучшими в мире кадрами кинорежиссеров, киносценаристов, операторов, художников, актеров, композиторов. Об этом со всей очевидностью говорит превосходство нашей кинематографии, завоевавшей искреннюю любовь и признательность всех простых и честных тружеников мира.

«Клятва», «Русский вопрос» и «Сказание о земле Сибирской», «Сельская учительница» и «Молодая гвардия», «Третий удар», «Повесть о настоящем человеке», «Далекая невеста» и «Академик Иван Павлов», «Мичурин», «Суд чести», «Встреча на Эльбе», «Сталинградская битва» и «Райнис» — вот далеко не полный перечень произведений, знаменующих этот новый подъем советского киноискусства.

68 художественных, 31 документальный и 4 научно-популярных фильма, то-есть 103 произведения, созданных советским кино, удостоены высшей награды — Сталинской премии, 429 творческим работникам советского кино присвоено высокое звание лауреатов Сталинских премий.

Широко известны серьезные успехи в области цветной кинематографии, стереоскопического кино, достижения инженеров и техников, неустанно работающих над дальнейшим совершенствованием советской кинотехники. Прогресс всей нашей промышленности, являющийся результатом выполнения и перевыполнения сталинских пятилеток, привел к тому, что современная советская кинотехника является самой совершенной и передовой.

Таким образом, современный этап развития советского кино характеризуется не только идейно-творческим прогрессом, но и прогрессом кинотехники, укреплением материально-технической базы советского кино.

Перед советским киноискусством во весь рост поставлена задача дальнейшего повышения идейно-художественного качества сценариев и фильмов. Нам надо еще выше поднять требовательность к работе сценаристов, режиссеров, операторов, художников, композиторов и актеров, надо непримиримо относиться к безответственности и недобросовестности, спешке и небрежностям, еще проявляющимся в работе некоторых кинематографистов. Ведь именно из-за этого приходится иной раз многократно переделывать сценарии или исправлять фильмы в процессе съемок. Борьба за высокое совершенство фильмов, за их идейно-художественную цельность и завершенность — главнейшее дело мастеров киноискусства.

За тридцать лет советское кино прошло большой и славный путь. Самое молодое из всех искусств, оно внесло большой вклад в дело построения коммунистической культуры. В юбилейном году мастера кино завершают работу над новыми произведениями, в которых должны отразиться сила и величие жизни советского народа. «Падение Берлина» П. Павленко и М. Чиаурели, «Веселая ярмарка» Н. Погодина и И. Пырьева, «Сталинградская битва» Н. Вирты и В. Петрова, «Жуковский» А. Гранберга и В. Пудовкина, «Великая сила», «Мистер Томсон бежит в Америку», «Звезда» и др. — это только часть того, что готовится к юбилею.

Мастера советского кино, вдохновляемые великой заботой товарища Сталина, поддерживаемые его непосредственной помощью, будут и далее уверенно продолжать свое движение вперед, с неослабевающей энергией бороться за создание новых произведений киноискусства, достойных великой Сталинской эпохи — эпохи победы коммунизма.

Советские кинофильмы всегда несли и будут нести в массы всепобеждающие идеи коммунизма, великое учение партии Ленина—Сталина. Выполнение этой великой исторической задачи — священный долг мастеров советского кино перед нашим родным советским народом, перед беззаветно любимым Отечеством, перед нашей великой матерью — коммунистической партией, перед великим вождем и учителем — Иосифом Виссарионовичем Сталиным.

Вас. Смирнов

МИРОВОЕ ПРИЗНАНИЕ*

I

В 1930 году на смену «великому немому» пришло звуковое кино. Советские изобретатели А. Шорин и П. Тагер сконструировали первые отечественные звуковые киноаппараты.

Обогащенное звуком, советское киноискусство делает новые успехи в своем развитии, создает новые выдающиеся произведения, утверждающие реалистическую линию развития.

В 1931 году на экраны выходит первая художественная полнометражная звуковая картина «Путевка в жизнь» (режиссер Н. Экк), посвященная проблеме перевоспитания беспризорных детей. Вслед за ней выпускается «Встречный» (режиссеры Ф. Эрмлер, С. Юткевич) — о массовом развитии социалистического соревнования в молодой советской промышленности. И в следующем же году на международной выставке киноискусства в Венеции обоим этим фильмам были присуждены международные премии. Тогда же в Соединенных Штатах Америки два советских звуковых фильма — «Путевка в жизнь» и «Златые горы» — вошли в десяток лучших фильмов года.

Мало кому известен, но довольно любопытен факт, относящийся к началу 30-х годов: первый художественный звуковой фильм в Швейцарии был создан советским кинорежиссером. Этим режиссером был ныне здравствующий кинооператор Э. Тиссэ, который во время своей поездки за границу поставил там фильм «Счастье — это горе женщины». Фильм призывал к борьбе против абортов — за право женщины быть матерью. Показанный во многих странах, он имел необычайный в те годы успех. А сам Э. Тиссэ официально был «проклят» и предан «анафеме» главой Ватикана.

В 1934 г. советская кинематография, впервые за всю свою историю, принимала официальное участие в Международном кинофестивале, организованном в Венеции. Наша кинематография была представлена тремя художественными фильмами: «Гроза» (режиссер В. Петров), «Петербургские ночи» (режиссер Г. Рошаль), «Веселые ребята» (режиссер Г. Александров) и одним документальным фильмом «Челюскин» (режиссер Я. Посельский).

В результате этого международного соревнования нашим фильмам была присуждена главная премия — Кубок Выставки, как официальное признание мирового первенства советской кинематографии.

«Рады сообщить Вам, что Кубок Выставки, — телеграфировал ее президент в Москву, — предназначенный лучшей продукции иностранного государства, принявшего участие в Международной выставке киноискусства, присужден СССР, как признание успеха, полученного всем комплексом его изумительных по замыслу и выполнению фильмов. Поздравляем».

«Путь к новому искусству, — сказал тогда же в связи с этим Анри Барбюс, — лежит через социалистическую, коммунистическую концепцию жизни. Эпоха индивидуалистических концепций кончилась. Искусство СССР оказывает влияние на творчество народов во всем мире. Живопись еще мало доходит, но театр... А главное — кино. Это признано тоже всем миром: первое место. У советских фильмов есть то, что совершенно неоценимо и отсутствует у всех других: — дар жизни».

Лучшие советские фильмы тех лет оказали огромное влияние на творчество многих кинорежиссеров Европы и Америки. Так, под несомненным влиянием советских картин в Германии были созданы фильмы «Содружество» и «Трагедия шахты» Пабста, «Ткачи» Цейльника, «Цианкали» Тингера, «Бунт в воспитательном доме» Асагарова; во Франции — «Под крышами Парижа» Клера, «Жизнь принадлежит нам» Ренуара; в Англии — «Говори, Англия!» Асквита и Беркеса, «Рыболовы» Грирсона; в Америке — «На западном фронте без перемен» и «Первая страница» Майлстона, «Симэррон» Реггласа, «Вива Вилла» Конвея, «Хлеб наш насущный» Видора, «Шанхайский экспресс» Штерберга и многие другие.

Весьма характерно, что когда на экранах США появился фильм «На западном фронте без перемен», то все плакаты и афиши крупным шрифтом рекламировали, что этот фильм «создан под влиянием школы Сергея Эйзенштейна».

В этом факте заключалось своеобразное признание того, насколько сильно влияние советского киноискусства на творчество американских мастеров кино и насколько популярны, любимы и авторитетны советские фильмы и их мастера в широких кругах населения зарубежных стран.

II

К октябрьским торжествам 1934 года режиссеры Ленинградской киностудии Г. и С. Васильевы закончили фильм «Чапаев».

Появление этого фильма было подготовлено всей историей развития советского кино. «Чапаев» явился яркой демонстрацией торжества социалистического реализма, как стиля советской кинематографии. Он стал символом расцвета советского киноискусства, успешно продолжающего линию таких выдающихся произведений, как «Броненосец Потемкин» и «Мать».

В числе других новых советских картин «Чапаев» был показан на Первом советском кинофестивале в Москве, в феврале 1935 года. Зарубежная кинематография была представлена на этом кинофестивале 87 кинематографистами, входившими в состав 19 делегаций: США, Англии, Франции, Италии, Германии, Чехословакии, Дании, Швеции, Польши, Турции, Японии, Персии, Китая, Румынии, Латвии, Норвегии, Финляндии, Болгарии и Австрии. Отсюда понятно, что по своему масштабу и значению, Первый советский кинофестиваль перерос в крупнейший международный кинофестиваль, за работой которого с огромным интересом следил весь мир.

В приветствиях Первому советскому кинофестивалю наши зарубежные друзья еще раз отметили глубочайшую разницу между искусством буржуазии и искусством советским, подчеркнули огромное значение советского киноискусства для всей мировой кинематографии.

Так, например, Ромэн Роллан писал: «Советское кино — самое большое искусство народа, которое говорит для всех, является голосом всех и глазом всех. Советские художники, пробные работы которых были уже работами мастеров, создали, сами не зная того, самое характерное ис-

---

* Статья вторая. См. «Искусство кино» № 3, 1949 г.

кусство нового советского мира, столь же выразительное по своей оригинальной направленности и естественной гармонии, каким была героическая трагедия для античного мира... Советское киноискусство само себе пробило дорогу, оно отметило все этапы своего пути незыблемыми и незабываемыми памятниками. Я уверен, что будущий историк с восхищением и волнением найдет в этих памятниках выгравированное в искусстве гордое лицо поколений, проделавших советскую революцию. Среди этих памятников есть советская «Илиада», есть «Труды и дни» Гомеров, Гезиодов и Виргилиев семи республик».

«Советское кино, — писал Анри Барбюс, — сразу же поднялось выше других своим большим художественным и социальным реализмом. Советское кино показало все богатство искусства и эмоций в большой новой идее».

«Гигантские успехи советского кино, — писали революционные деятели искусств Японии, — служат не только светочем для революционных работников искусства, но дают всем трудящимся массам Японии яркое, живое и настоящее представление о победоносном блестящем социалистическом строительстве в отечестве мирового пролетариата. Едва ли вы представляете себе, как горячо, с каким энтузиазмом принимается рабочим классом и революционной интеллигенцией каждая советская кинокартина.

...Выдающиеся кинорежиссеры в один голос заявляют, что самое лучшее и передовое кино в мире — это советское кино... Фильмы «Путевка в жизнь», «Мать», «Потомок Чингис-хана» были переделаны в пьесы и поставлены революционными театрами Японии... Теоретические работы в киноискусстве ведущих советских работников в этой области — Эйзенштейна, Пудовкина и других очень популярны среди киноработников Японии».

«В чем сила захвата и воздействия советских фильмов? — писали известные деятели испанского революционного искусства Рафаэль Альберти и Тереза Лион. — Несомненно, в ее революционной мощи, заражающей своей страстностью рабочие массы. В тематике советских фильмов массы находят выражение их собственных желаний, их борьбы».

Советская кинематография на Московском кинофестивале была представлена картинами: «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне», «Горячие денечки», «Частная жизнь Петра Виноградова», «Летчики», «Новый Гулливер» и «Любовь и ненависть».

Жюри фестиваля, заседавшее 2 марта 1935 года в Колонном зале Дома Союзов, присудило Первую премию кинофабрике «Ленфильм» за создание выдающегося художественного фильма «Чапаев», а также фильмов «Юность Максима» и «Крестьяне», утверждающих реалистический стиль советской кинематографии и сочетающих идейную глубину, жизненную правдивость и простоту с высоким качеством режиссерского мастерства, актерской игры, операторской работы.

Почетную грамоту жюри присудило кинофабрике «Мосфильм» за фильмы «Летчики» и «Новый Гулливер»

Подводя итоги кинофестиваля, газета «Правда» (11 января 1935 г.) писала: «В «Правде» печатались высказывания крупнейших писателей, политических деятелей, режиссеров и артистов заграницы, восторженно приветствовавших советское кино. В этом — новое свидетельство идейной мощи и высокой художественности нашей кинематографии. В этом — новое доказательство неисчерпаемых творческих сил социалистического строя, создающего все условия для пышного расцвета искусства и культуры».

Огромную силу советского киноискусства продемонстрированного на кинофестивале 1934 года в Москве, вынуждена была полностью признать и буржуазная пресса. Так, фильм «Чапаев» наиболее влиятельнейшие буржуазные газеты называли «шедевром мировой кинематографии» («Нью-Йорк таймс»), «подлинным сокровищем искусства» (французская «Пти-Суар»).

В 1935 году в США четыре советских фильма: «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне» и «Новый Гулливер» вошли в число десяти лучших картин года, заняв в этой десятке первые четыре места. Этот случай поистине беспрецендентный. Никогда еще ни одна страна не имела столько картин в числе десяти лучших, ежегодно отмечаемых в США.

III

В 1935 году, в день 15-летия советской кинематографии, товарищ Сталин в своем приветствии поставил перед работниками советского кино следующие задачи:

«Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильм, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки.

Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино».

Эти исторические указания И. В. Сталина стали программой всего дальнейшего развития советского киноискусства. Интенсивно и в разных направлениях ведя творческие поиски, советская кинематография создала в последующие годы такие фильмы, как «Щорс», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Член правительства», «Великий гражданин», «Большая жизнь», «Возвращение Максима», «Последняя ночь», «Волочаевские дни», «Комсомольск», «Учитель», «За советскую родину», «Партийный билет», «На границе», «Арсен» «Зангезур» и многие другие.

Стремясь рассказать языком киноискусства об основоположниках большевистской партии и основателях советского государства Ленине и Сталине, мастера советского кино создают «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великое зарево», «Выборгская сторона», «Человек с ружьем», «Яков Свердлов».

Больших успехов достигло советское кино и в области исторического фильма. В эти годы были созданы монументальные исторические фильмы: «Александр Невский», «Петр I» (две серии), «Минин и Пожарский», «Суворов», «Богдан Хмельницкий», которые с большой художественной и жизненной правдой воскресили на экране незабываемые страницы нашей истории.

Советские исторические фильмы показывали прогрессивные стороны деятельности того или другого великого человека, его патриотизм, новаторство, любовь к своему народу. В центре внимания наших фильмов, в отличие от зарубежных, была не интимная, частная жизнь великого человека, а общественно-полезная его деятельность. Это влекло за собой и поиски новой формы, новых способов, приемов в художественном показе великого человека. И наоборот: в англо-американских, например, исторических картинах, как правило, подлинный показ истории подменялся тогда и подменяется сейчас анекдотами из жизни великого человека, центр внимания обычно переносится на показ интимно-любовных переживаний исторического лица, не стесняясь при этом заведомой фальсификации подлинной истории.

Испытание временем показало, что ни один из «исторических» фильмов, поставленных за рубежом, не смог остаться в качестве правдивого исторического документа: человечество ничего не смогло почерпнуть из утомительной кавалькады пошлых псевдоисторических костюмерных манекенов, которые выдаются за великих людей. Зарубежные «исторические» фильмы демонстрируют лишь пустенькие анекдоты из жизни королей и королев, вместо раскрытия подлинных движущих сил истории.

Правдивость исторических фактов, вскрытие их сущности и закономерности, широта и темперамент в охвате исторического материала, научная достоверность — все это зритель мог почерпнуть только в советском историческом фильме. Именно благодаря правдивости и полноте, с какой предстают в советских исторических фильмах герои прошлого, эти фильмы заслуженно завоевали себе славу и любовь не только в нашей стране, но и во всем мире.

С большим успехом продолжалась также работа и в области музыкально-комедийных фильмов. После «Веселых ребят» и «Цирка» были созданы замечательные кинопроизведения этого жанра: «Волга-Волга», «Богатая невеста», «Трактористы», «Музыкальная история» и другие.

Только советский кинематограф смог широко и многогранно показать на экране образ нового человека, духовно и физически богатого, целеустремленного, гармоничного и подлинно человечного в своей борьбе за высокие идеи коммунизма.

Образы простых людей в буржуазном киноискусстве появляются лишь в виде иллюстраций к легенде о возможности для каждого, благодаря счастливой игре случая или путем угодливости перед сильными мира сего, войти в ряды «счастливых», возвыситься до богатых, то-есть стать такими же стяжателями и эксплоататорами. Люди труда, рабочие и крестьяне, если и появляются в кинофильмах, то преподносятся в опошленном и искривленном виде дегенератов и пропойц, на амплуа «злодеев» и «нарушителей основ».

Труд во всех его проявлениях, общественно полезная деятельность человека — это запретные темы для буржуазной кинематографии.

Советское киноискусство впервые сделало своим героем человека труда, раскрыло его духовное богатство и силой своей выразительности опоэтизировало его деятельность. Все это, конечно, стало возможным только у нас, в стране победившего социализма, где труд стал делом чести, доблести и геройства, где явственно стираются грани между трудом умственным и физическим.

Это создало и новую эстетику кино, показав, какой огромной выразительностью обладает художник, правдиво изображающий нашу действительность, какие новые краски прибавляются на палитре киноискусства.

Буржуазные кинематографисты нередко пытались чисто внешне подражать той или иной особенности советских кинофильмов. Но любая такая попытка всегда была обречена оставаться лишь декадентской гримасой и формалистическим псевдоноваторством. Ибо пушки и механизмы «Потемкина», например, были сильны не своей самодовлеющей, эстетски понятой «выразительностью фактуры», а тем, что они были пронизаны пафосом революции. А усвоить эту особенность не дано ни одному буржуазному кинематографисту.

Советские кинофильмы привнесли в мировую кинематографию еще одно новое качество: глубокую познавательность киноискусства. Советская кинокартина — это не вид дурмана или алкоголя, предназначенного для опьянения, забвения или отвлечения человека от труда, творчества, жизни. Нет, это, прежде всего, правда жизни в искусстве. Даже в жанре кинокомедии, который, казалось, предназначен только для развлечения, советское киноискусство доказало, что героем веселого фильма может стать полноценный, гармоничный человек, что черты дегенерации и идиотизма отнюдь не являются обязательными для искусства смешного, как утверждали это буржуазные теоретики.

Далее, в буржуазном киноискусстве не могло быть и речи о правдивом и полноценном отражении жизни различных народов, их национальных особенностей, богатства их культуры. Советское же киноискусство не только осуществило эти задачи, но и создало многонациональную кинематографию, вырастило целую плеяду талантливейших мастеров кино, художников всех специальностей, которые на своем родном языке, на материале жизни своих республик, своего народа, создали немало значительных кинопроизведений, социалистических по содержанию и национальных по форме.

Развитие национальной кинематографии было важнейшей частью развития всего советского киноискусства, направленного к всестороннему подъему и расцвету социалистической культуры народов СССР. Огромную роль в этом играла братская помощь мастеров русской кинематографии, в неразрывном единении с которой плодотворно и успешно развивалось на протяжении всех этих лет и киноискусство народов СССР.

Расцвет советского киноискусства, естественно, повлек за собой и широкую разработку его теории. Без преувеличения можно сказать, что при всей еще относительной слабости нашей кинотеории все то новое и прогрессивное, что было сказано или написано по теории и истории кино, пришло из Советского Союза.

В противовес реакционным, идеалистическим теориям имманентности развития киноискусства, советская кинотеория всесторонне рассмотрела его, прежде всего, как социальное явление, установила общественные законы его развития и историческую преемственность в ряду других искусств. Она научно обосновала появление новых форм кинодраматургии, опирающейся на реальное отображение жизни и отвергающей все каноны и стандарты голливудских драмоделов.

Советское киноведение научно разработало также проблемы композиции фильма, его монтажа, работу киноактера перед аппаратом, а с возникновением звукового кино по новому поставило и проблемы взаимоотношения звука и изображения.

Термин «монтаж» был раскрыт не только как техническая категория, но, прежде всего, как один из принципов драматургической композиции фильма, как один из способов познания и воспроизведения действительности. Монтаж в звуковом кино, как единство звуко-зрительного образа, а не механическое соединение пластических и звуковых средств воздействия,— эта проблема впервые была поставлена и практически решена именно в работах советских мастеров.

Для всех, изучающих вопросы актерского мастерства, настольными книгами являются работы гениального мастера К. С. Станиславского. Советская кинематография, опирающаяся в своей работе с актером на заветы этой школы реалистического искусства, создала небывало высокие образцы актерского мастерства, отнюдь не прибегая к противопоставлениям театральной и кинематографической специфики.

Искусство киноактеров буржуазной кинематографии используется хищнически и спекулятивно. Актер там лишен возможности творческого роста. Не имея полноценного драматургического материала, он вынужден из фильма в фильм повторять самого себя, торгуя демонстрацией своих физических данных, разрекламированных и эксплоатируемых дельцами. Творческое перевоплощение, создание полноценного образа, настоящая радость искусства противопоказаны для актеров буржуазного кино всей системой его производства.

Композитор в американских и западных фильмах также обречен либо на создание ничего не значащей, пустой сопроводительной музыкальной кашицы, служащей фоном для диалогов и для выделения наиболее чувствительных, «ударных» мест, либо на поиски тривиальных мелодий, долженствующих получить распространение в ночных кабаках и дансингах.

Только в советских кинофильмах музыка стала равноправным участником создания подлинно художественного кинопроизведения, а песня, звучащая с экрана в советских кинофильмах, подхватывается всем народом, помогает ему в труде и борьбе.

Советские фильмы продемонстрировали всему миру, какой силы может достичь реалистическое искусство, отражающее многокрасочную действительность страны победившего социализма.

IV

Только советская кинематография еще в предвоенные годы выступила с кинопроизведениями, разоблачавшими человеконенавистничество, мракобесие и варварство фашизма — этого чудовища XX века. Именно в это время выпускается ряд антифашистских фильмов: «Профессор Мамлок», «Болотные солдаты» и «Если завтра война».

Эти фильмы с огромным успехом прошли по экранам многих зарубежных стран. Особый успех среди них выпал на фильм «Профессор Мамлок», который в США, напри-

мер, вызвал целую сенсацию среди работников искусства и в политических кругах. Вместе с тем, ни один фильм (после «Броненосца Потемкина» и «Матери») не вызвал такого противодействия со стороны американской цензуры, как «Профессор Мамлок». Зато он встретил большую поддержку со стороны народа и прогрессивной критики, вследствие чего цензура, запретившая его демонстрирование в пяти штатах, под массовым давлением со стороны прогрессивных организаций была вынуждена снять запрещение.

Сила воздействия этих фильмов вполне понятна: они, как и все советское киноискусство, были проникнуты подлинной человечностью и гуманизмом, воспитывали ненависть к фашистским бандам, стремившимся увести человечество вспять, к средневековью.

Особенно большим успехом пользовались советские фильмы в республиканской Испании. Они мобилизовали республиканских бойцов на борьбу с фашизмом, с интервентами, посягнувшими на честь и независимость героического испанского народа. Как правило, когда тот или иной отряд республиканской Испании выступал на фронт, перед отправкой ему специально показывали фильм «Чапаев». И бойцы клялись драться так же, как дрались чапаевцы, защищая Советскую страну. Советские художественные фильмы порой воздействовали самым непосредственным образом. Так, фильм «Мы из Кронштадта» в той же республиканской Испании не только вдохновлял на борьбу с итало-немецкими интервентами, но и по-своему инструктировал бойцов, как надо итти один на один против танков врага, как подрывать их гранатами...

«Чапаев», «Мы из Кронштадта» и другие картины находились и на идеологическом вооружении молодой Народно-революционной армии Китая.

Так, в беспрерывной борьбе со всеми зарубежными врагами — традициями буржуазного кино, реакционной печатью и фашистскими громилами — год за годом советская кинематография развивалась как самая передовая, правдивая и идейная кинематография мира. Несмотря на то, что далеко не все кинозрители имели возможность смотреть советские картины за рубежом, несмотря на то, что демонстрировали эти картины зачастую в искаженном, а порой, и совсем изуродованном виде, советская кинематография пробивала себе дорогу и завоевывала мировую славу.

С этим вынуждены были считаться даже в Соединенных Штатах: несмотря на искусственно ограниченный прокат советских фильмов, они неизменно попадали ежегодно в ежегодно отбираемый десяток лучших кинопроизведений. В 1936 году — это были «Мы из Кронштадта» и «Голубой экспресс» (озвученный в 1934 г.), в 1937 году — «Депутат Балтики» и «Поколение победителей».

Новым признанием мирового первенства советского киноискусства в предвоенные годы явился Международный кинофестиваль 1937 года в Париже, где советская кинематография одержала новую триумфальную победу. Четыре фильма — «Чапаев» (режиссеры Г. и С. Васильевы), «Петр I» (режиссер В. Петров), «Депутат Балтики» (режиссеры А. Зархи, И. Хейфиц) и «Цирк» (режиссер Г. Александров) — были удостоены самых наивысших премий: Больших золотых медалей.

В 1938 году американский национальный просмотровый киносовет включил в число лучших десяти фильмов года два советских фильма — «Петр I» (1-я серия) и «Профессор Мамлок», а в 1939 году — «Александр Невский».

«Советский фильм «Петр I», — писала американская газета «Ньюс», — так превосходен, что все прилагательные кажутся слишком бледными и малокровными для того, чтобы выразить наш восторг».

Газета «Вэрайтэ» писала о картине «Профессор Мамлок»: «Повсюду, где общественное мнение настроено против фашизма, она будет иметь огромный успех. Игра актеров, как и вообще в большинстве советских картин, очень хороша. Технически же «Профессор Мамлок» превосходит все виденные нами картины иностранного производства».

А вот что писалось о фильме «Александр Невский» в странах Латинской Америки: «Мы видели русский фильм гениального режиссера и были потрясены его грандиозностью и величием».

«Соответствие и великолепие декораций, чудесная музыка, хоры, звуковая передача, гениальная игра Черкасова, а также историческая точность воспроизводимой эпохи, делают фильм лучшим произведением, которое мы когда-либо видели».

«Никогда еще в Боготе не демонстрировался фильм, который бы по силе искусства мог сравниться с «Александром Невским», замечательным русским кинопроизведением. Россия дала миру еще один шедевр. Голливуду и Франции — нанесен серьезный удар. Россия и Голливуд (объединяя во втором слове все другие страны, производящие фильмы) отличаются друг от друга тем, что в Советском Союзе кино имеет конечной целью — искусство, остальные страны преследуют лишь извлечение прибыли. Комментарии излишни и было бы неуместно заниматься ими. В этом фильме русский артист Николай Черкасов, не известный нашим зрителям, явился целым откровением. Нельзя представить себе более совершенное воплощение артиста в образ великого патриота и блестящего полководца, каким был Александр Невский. Игра Черкасова и имя Эйзенштейна, самого выдающегося кинорежиссера нашего времени, достаточно для того, чтобы «Александр Невский» — считался наилучшим фильмом».

* *

К двадцатилетию своего существования, отмеченному в 1940 году, советская кинематография выросла в большую международную идейно-художественную силу и стала могучим средством коммунистического воспитания масс.

Учитывая это в своем приветствии работникам советской кинематографии, опубликованном в день юбилея, ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР призывали их развивать и двигать кино вперед как самое важное и массовое из искусств.

Двадцать лет, с точки зрения истории, срок небольшой. Но за этот срок молодое советское киноискусство прошло большой и сложный путь развития. Его кинопроизведения нашли горячий отзвук в сердцах миллионов не только советских, но и зарубежных кинозрителей.

Творческий труд советских кинохудожников, воспитанных большевистской партией, советским Правительством и лично великим Сталиным, готовил для советского киноискусства новое вдохновенное «завтра». Но вероломное нападение гитлеровской Германии на Советский Союз нарушило мирный, созидательный труд народа. И советское кино с первых же дней Великой Отечественной войны встало на защиту великой социалистической Родины. Оно отдало свои силы священной борьбе с врагом, борьбе не на жизнь, а на смерть, борьбе за честь, свободу и независимость своего социалистического Отечества.

В. Пудовкин

Е. Смирнова

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНО

(К постановке вопроса)

Приближается дата тридцатилетия советской кинематографии. Для искусства — это небольшой срок. Но в условиях социалистического государства советское кино достигло за этот период небывалого расцвета.

Близкое народу и по духу и по своей художественной форме, советское кино развилось и росло вместе с ростом и укреплением советского государства. Таким образом, история советской кинематографии тесно связана с историей строительства социализма в нашей стране. Именно поэтому, развиваясь как искусство социалистического реализма, советское кино завоевало достойное место в советской культуре.

Изучение опыта советской кинематографии, изучение его истории является важнейшим делом науки о кино.

Это очень важно не только для дальнейшего развития нашего киноискусства, дальнейшего идейного и творческого роста наших мастеров кино. Это имеет значение и для молодых демократических стран, строящих свою национальную кинематографию.

Однако история кино как наука еще не создана. Этот участок оказался самым отсталым в нашем кинематографическом хозяйстве. Историей кино занимались отдельные любители, одиночки, занимались кустарно, замкнуто, в отрыве от общей исторической науки. Здесь свивали себе гнезда буржуазный объективизм, формализм, космополитические взгляды, искажавшие действительные факты. Долгое время, например, бытовала концепция, согласно которой история советского кино сводилась к борьбе «традиционалистов» и «новаторов». При этом предпочтение отдавалось формализму, именуемому новаторством. История кино рассматривалась изолированно от жизни страны и других искусств.

В результате историки кино не смогли разобраться в проблемах национального кино, правильно проанализировать развитие советской кинематографии в братских республиках.

В забвении у наших историков была и теория кино, без которой нельзя понять и истории. Это объясняется тем, что наши историки сами старательно избегали в своих работах теоретических проблем, и тем, что теория кино тоже еще находится в состоянии формирования. Существующие малочисленные «теоретические труды» имеют мало общего с богатой практикой советской художественной кинематографии и зачастую далеки от марксистско-ленинской методологии.

Ни один из историков советского кино не занимался рассмотрением метода социалистического реализма в киноискусстве, не разбирал проблемы партийности, народности советских фильмов. Старательно обходились общие вопросы марксистско-ленинской эстетики. Торжествовала бескрылая эмпирика, фактография, примитивный пересказ содержания фильмов; господствовали искусственные схемы и концепции, ничего общего не имеющие с подлинными жизненными процессами истории киноискусства.

Неудовлетворительное состояние истории кино, к сожалению, продолжалось слишком долго, и с этим нельзя мириться. Назрела потребность в создании действительно научной истории советского кино, вооруженной диалектическим методом, основанной на величайшем опыте написанной товарищем Сталиным истории партии. Настала пора создания истории советского кино, стоящей на уровне марксистско-ленинской теории и на уровне идейно-художественных достижений нашей кинематографии.

Но прежде чем написать такую историю, нужно решить ряд методологических вопросов.

Сюда относится вопрос о периодизации советского кино, вокруг которого были бесконечные и безрезультатные дебаты.

История советского кино тесно связана с историей нашей страны, с историей борьбы за социализм, с развитием советской культуры. Наши лучшие киномастера вместе со всем народом участвовали своим художественным творчеством в деле строительства социализма. Советская кинематография стремилась помочь партии и народу бороться за новый общественный строй. Высокими целями определялось содержание борьбы за новое искусство — искусство социалистического реализма. Если подойти к вопросу о периодизации с этой единственно верной позиции, то в истории советского кино можно ясно увидеть четыре основных этапа, совпадающие с этапами развития советского государства.

Художественная кинематография не обладает такой оперативностью, какой обладает хроникальная и документальная кинематография, имеющая все возможности итти непосредственно за фактами жизни. Но периодизация советского хроникального и документального кино несколько отлична от периодизации художественной кинематографии. Для художественной кинематографии гораздо большее значение имеют не отдельные факты и даты, а целые периоды в развитии советского государства, советского общества.

В соответствии с этим история кино от первых лет революции и до конца двадцатых годов — это первый большой период, определяющийся первой фазой советского государства. Товарищ Сталин писал:

«Первая фаза — это период от Октябрьской революции до ликвидации эксплоататорских классов. Основная задача этого периода состояла в подавлении сопротивления свергнутых классов, в организации обороны страны от нападения интервентов, в восстановлении промышленности и сельского хозяйства, в подготовке условий для ликвидации капиталистических элементов».

Классовая борьба пролетариата за социалистическое общество накладывала отпечаток на искусство, в том числе и на кинематографию тех лет. Эта борьба сказывалась и в борьбе нового социалистического искусства с формалистическими течениями и группировками, носителями идеологии враждебных классов. Ростки искусства социалистического реализма с трудом пробивались к свету.

Как в политике и экономике, в искусстве тоже стоял вопрос: кто кого? Возьмет ли верх буржуазное искусство декаданса, буржуазная эстетика, или же победит искусство социалистического пролетариата, близкое и родное народу? Партия, Ленин и Сталин помогали становлению нового социалистического искусства. Двадцатые годы наполнены величием и драматизмом борьбы социалистического реализма с враждебными, воинственно посягавшими на господство проявлениями формализма.

Эта борьба социалистического реализма протекала в различных формах, в зависимости от условий жизни самого государства. В годы гражданской войны, когда все бы-

ло направлено на борьбу с интервенцией и белогвардейщиной, кино участвовало в мобилизации революционного патриотизма народа боевым, остро направленным духом киноагиток, короткометражек на злобу дня, хроникальных фильмов, поставленных по горячим следам реальных событий.

В те годы на первый план совершенно закономерно выдвигались хроника, публицистика.

При переходе страны на мирную работу по восстановлению народного хозяйства изменяется форма борьбы с враждебными классами и в экономике, и в идеологии. Враждебная идеология пытается приспособиться к новым условиям, прикрываясь ультралевыми лозунгами. Борьба в молодой советской кинематографии велась не только между различными режиссерами противоположных лагерей. Она проявлялась и в творчестве того или иного режиссера, и даже в том или ином отдельном произведении. Многие лучшие фильмы тех лет, закладывавшие основы социалистического реализма в кино, одновременно несли в себе черты формалистического искусства, признаки враждебных влияний. Подлинно новаторское содержание и новые образы в фильмах зачастую уживались с непониманием художниками основных вопросов революции и со значительными уступками враждебной эстетике и формализму.

Так было, например, с фильмом С. Эйзенштейна «Стачка». Правдиво и взволнованно был представлен в этом фильме образ революционного народа; впервые так отчетливо и определенно проявилось в киноискусстве партийное, пролетарское устремление художника. И в то же время осталось непонятным для автора и не нашло отражения в фильме самое главное в пролетарской революции — организующая и ведущая сила партии. Характерным было и другое противоречие: автор фильма — революционный режиссер — попал под влияние буржуазной эстетики, отрицая необходимость в кино индивидуальных образов людей, героев фильма.

Успех восстановительного периода, борьба партии и народа за социалистическую индустриализацию страны, активное наступление социализма по всему фронту — все это явилось основой глубокой перестройки советской кинематографии.

Новый период истории советского кино обусловлен особенностями второй фазы развития советского государства.

«Вторая фаза, — писал товарищ Сталин, — это период от ликвидации капиталистических элементов города и деревни до полной победы социалистической системы хозяйства и принятия новой Конституции. Основная задача этого периода — организация социалистического хозяйства по всей стране и ликвидация последних остатков капиталистических элементов, организация культурной революции, организация вполне современной армии для обороны страны».

И дальше:

«...мы имеем теперь совершенно новое, социалистическое государство, не виданное еще в истории и значительно отличающееся по своей форме и функциям от социалистического государства первой фазы».

Советские фильмы второго периода глубже показывают жизнь народа, они ближе к социалистическому строительству, посвящены темам социалистического труда на производстве и в колхозах.

Закономерно, что основным и определяющим моментом для этого периода является внимание искусства к простым советским людям, рядовым строителям социалистического общества. Даже в темах, посвященных истории революции и гражданской войны, разрабатываются проблемы, актуальные для современности. При этом новым в характеристике положительных образов является социалистическое отношение к труду. Труд становится в киноискусстве важнейшей эстетической категорией, выражающей рост коммунистического сознания советского человека. Советские кинематографисты интересуются ведущими, центральными проблемами советской действительности. Глубоко разрабатывается проблема влияния коммунистической партии на широкие народные массы.

Если в произведениях первого периода советского кино революция большей частью отражалась как стихийное народное возмущение, как взрыв против векового гнета, насилия и рабства, то теперь в революционном движении масс реалистически показываются организаторская и идейная направляющая сила большевиков, великая роль вождей революции Ленина и Сталина. Именно в эти годы появляются фильмы «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Великий гражданин», трилогия о Максиме; фильмы о Ленине и Сталине — «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великое зарево», «Человек с ружьем» и другие.

Определение товарищем Сталиным метода советского искусства как метода социалистического реализма и советского художника как «инженера человеческих душ» помогло кинематографистам глубже понять ленинский принцип большевистской партийности в новых условиях развития искусства, в условиях социалистического общества, когда вопросы коммунистического воспитания масс приобретают огромнейшее значение. Социалистический реализм становится основным и определяющим для советской художественной кинематографии второго этапа. Киномастера, в прошлом отдавшие дань формалистическим исканиям, начинают создавать глубокоидейные, реалистические, высокохудожественные фильмы.

Годы Великой Отечественной войны были третьим периодом в истории кинематографии. В этот третий период наиболее полное выражение нашла тема патриотизма. Лучшие кинофильмы военного периода отличались большевистской направленностью в борьбе против гитлеровских оккупантов, против звериной, человеконенавистнической идеологии фашизма. Фильмы военных лет широко представили в художественных образах патриотическое всенародное движение нашей страны, раскрыли социалистическое качество советского патриотизма, показали высокие духовные силы нашего народа.

Четвертым периодом в развитии советской кинематографии являются послевоенные годы. Напряженная борьба советских людей за восстановление народного хозяйства страны, за дальнейшее развертывание социалистического строительства, формирование первых ростков коммунизма,— все особенности этого переходного периода от социализма к коммунизму ставят перед советским искусством, в том числе и перед кино, еще более сложные и высокие задачи, четко сформулированные решениями партии по идеологическим вопросам.

Партия в этот период продолжала направлять внимание творческих работников к вопросам партийности, народности, реализма, к культивированию советского патриотизма, к созданию художественных образов советских людей с их богатым духовным миром, к отражению напряженной борьбы народа за коммунизм. Партия с новой силой подчеркивала пропагандистскую, воспитательную роль советского искусства, советской кинематографии. В результате этой политики партии советское киноискусство добилось в послевоенные годы новых значительных успехов.

* * *

Задача создания истории советского кино не может быть решена без изучения политики партии в области киноискусства, которая, в свою очередь, может быть правильно понята и освещена лишь в неразрывной связи с общей политикой партии. Только в этой цельности может быть правильно осмыслена и борьба за социалистический реализм в советском кино и взаимосвязь советской кинематографии с другими смежными искусствами.

В качестве примера можно упомянуть о влиянии на развитие кино исторического решения ЦК РКП(б) о политике партии в области художественной литературы в 1925 году. Именно после этого решения была успешно закончена постановка таких фильмов, как «Броненосец Потемкин», «Мать», «Сорок первый» и другие. Не изу-

чив этого решения, невозможно понять и значения всесоюзного киносовещания 1928 года, которое по существу разрабатывало проблемы, поставленные еще решением ЦК РКП (б) в 1925 году, то-есть проблемы создания пролетарского, социалистического киноискусства, борьбы с враждебной буржуазной идеологией, воспитания художников в духе большевистской партийности, приближения кино к новой, советской действительности и др.

Решения партии всегда отличались конкретностью и историчностью. Поэтому рассмотрение политики партии в курсе истории кино должно быть увязано с рассмотрением конкретных исторических фактов, вызвавших то или иное партийное мероприятие и последовавшее вслед за этим решение. Так, например, XIII съезд партии происходил в тот период, когда страна готовилась к широкому развертыванию социалистического строительства. Советской кинематографии, так же как и всему советскому искусству, предстояло сыграть огромную роль в деле пропаганды идей социализма и воспитания трудящихся в коммунистическом духе. Высказывание товарища Сталина на XIII съезде партии, четко установившее отношение партии к кино как к величайшему средству агитации и наметившее пути развития кино, нужно изучать в связи с конкретной обстановкой тех лет, а значит, и в свете тех перспектив, которые затем открылись перед советскими кинематографистами в годы широкого социалистического переустройства жизни. Как известно, результатом высказывания товарища Сталина на XIII партийном съезде был ряд мероприятий партии в области кино и, как следствие этого, появление многих новых советских фильмов, близких революционному духу советского народа.

То же самое следует сказать о постановлениях ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам в послевоенный период. Иначе говоря, политика партии должна изучаться как основная организующая и направляющая сила в создании партийного, народного, реалистического кино—кино социалистического реализма.

Беда наших историков заключалась в том, что они с одинаковым вниманием относились и к старому и к новому, и в своих трудах с увлечением смаковали всякие формалистические изыски, выдавая их за новаторство. Получалось представление, что история кино (особенно немого) — это история формалистических трюкачеств. Вне сферы внимания подобных историков оставалась живая история советской кинематографии, не входившая в прокрустово ложе искусственных схем, оставались многие фильмы, которые в реалистическом плане разрешали задачи, поставленные революцией перед советским кино. С пренебрежением относились, например, историки кино к таким значительным фильмам, как «Красные дьяволята», «Сорок первый», «Его призыв» и другие.

История советского кино должна излагаться прежде всего как история возникновения и развития метода социалистического реализма в кино. Вопросы формализма и других враждебных течений должны рассматриваться лишь в аспекте борьбы с ними с точки зрения интересов социалистического реализма. Хотя формализм в свое время был представлен в советском киноискусстве внешне довольно внушительно и весьма воинственно выступал против ростков нового социалистического искусства, и хотя эти ростки еще были очень слабы на первых порах, все же нужно, наконец, понять и особо подчеркнуть, что на стороне нового, зарождающегося искусства была величайшая жизненная сила, и нужно суметь обнаружить ее внутреннюю активность. По существу воинственность формализма была лишь развязной формой сопротивления отмирающего искусства. Поэтому нужно в истории кино показать первые же проявления социалистического реализма, внимательно проследить и проанализировать его дальнейшее развитие, его путь к зрелости и победам.

Нет сомнений, что зачатки социалистического реализма мы найдем уже в первых советских фильмах. Не случайно говорил Владимир Ильич Ленин о том, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, нужно начинать с хроники. Первая советская хроника уже обладала чертами нового, партийного социалистического искусства. Идейная, устремленная к новой жизни, правдивая и обращенная к народу, она уже на первых порах имела огромное влияние на советских зрителей. Она же повлияла и на создание собственно советских художественных фильмов. К сожалению, величайшее значение первой советской хроники в истории кино почти никогда не учитывалось.

Само собой разумеется, что социалистический реализм как творческий метод не мог проявиться сразу же в формах совершенных, высокохудожественных и законченных. Закономерно, что на первоначальной стадии он выступал еще с известной «примесью» старых ошибок, в том числе со следами еще не изжитого формализма. С этой точки зрения одним из первых произведений социалистического реализма можно, например, назвать фильм «Красные дьяволята», несмотря на примитивизм, элементарность в раскрытии образов людей. В нем явственно видно главное — партийная устремленность советских художников, утверждающих в образах фильма новый мир, новые идеалы, овеянные революцией.

К произведениям социалистического реализма, бесспорно, можно причислить также и фильмы «Стачка», затем «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна, «Сорок первый» Я. Протазанова и некоторые другие. И это — несмотря на неполноту выявления в них нового метода, несмотря на уступки модным в то время формалистическим увлечениям.

Социалистический реализм складывался постепенно. Из фильма в фильм все более определенно выявлялись его черты. В многосторонней и относительно зрелой форме он проявился в 30-е годы, то-есть во втором периоде истории советского кино, соответствующем второй фазе развития советского государства, когда окончательно победил социалистический строй.

Проследить и проанализировать зарождение и становление социалистического реализма и есть основная творческая задача историков советского кино. Между тем до сих пор историки кино проявляли повышенный интерес, например, к школе ФЭКСов, или к «монтажу аттракционов» Эйзенштейна, или к манифестам Дзиги Вертова. И в этом была их ошибка. Формалистическая практика должна быть анализирована лишь в той мере, в какой она в действительности мешала самим мастерам находить свой правильный путь в советском искусстве, в той мере, поскольку в ней отразилось влияние буржуазной идеологии и буржуазной эстетики. При этом излишне описывать формалистические изыски, смаковать пустые затеи формалистов; следует находить идейно-эстетические корни формализма, бороться с ним как с буржуазной упадочнической идеологией. В самом деле, на примере фильма «Шинель» ФЭКСов можно довольно убедительно продемонстрировать несостоятельность формализма отразить образ человека. Можно показать, насколько однообразно это пустоцветное формалистическое искусство, насколько чуждо оно советским зрителям. То же самое можно сказать о фильме «Старое и новое». Нас не могут интересовать монтажные стыки сами по себе. Существенным является, вопрос, насколько искажена советская действительность в этом фильме, к какому печальному результату может привести талантливого художника увлечение формализмом. Такого рода подход был бы куда полезнее пространных описаний трюков и выдумок режиссеров ФЭКС, которыми занимались многие наши «историки».

Проблема национальной кинематографии имеет огромное значение в истории советского кино. Однако до сих пор от нее либо отмахивались совершенно, либо отписывались общими, ничего не значащими словами.

Советское кино многонационально. Расцвет жизни и культуры братских республик создает богатые условия для развития национальной кинематографии. Но национальное кино нужно рассматривать не только с точки зрения достижений данной республики. Лучшие национальные советские фильмы имеют значение для всей советской культуры. Поэтому развитие мастерства нацио-

нальных кадров кино надо исследовать во взаимоотношении, во взаимном влиянии с кинематографистами других республик и прежде всего русского национального кино, которое является ведущим среди братских кинематографий советских республик. Таким образом, понятие «национальное кино» относится ко всей советской кинематографии, и рассматривать этот вопрос нужно в свете сталинской формулы: искусство национальное по форме и социалистическое по содержанию. Это относится ко всем лучшим советским фильмам без исключения.

До сих пор история советской кинематографии рассматривалась изолированно от истории других искусств. Наши историки пренебрегали широкими связями кино с другими искусствами, забывая о синтетической природе кинематографа. Это большая ошибка. По своей социальной и творческой природе советское кино органически связано со всем фронтом искусств. Вот почему достижения и успехи в литературе, живописи, театре немедленно сказываются на успехах советского кино, не говоря уже о том, что в основе многих фильмов лежат лучшие произведения литературы и театральной драматургии. Выдающиеся театральные актеры и лучшие советские композиторы постоянно обогащали своим участием наши фильмы. В то же время многие достижения кино оплодотворяли советскую драматургию и оставляли глубокий след в развитии театрального искусства. Следовательно, при написании истории кино проблема подобного взаимодействия должна быть решена во всей ее сложности и последовательности. Изымать кино из круга советских искусств — значит ничего не понять в его успехах и в его истории.

Большим упущением наших историков нужно считать то, что в их работах почти полностью отсутствовал всесторонний искусствоведческий анализ. О фильмах зачастую говорится так, как будто это только произведение драматургии, и не больше. Это характерно и для критических статей. Пишут преимущественно только об идее и образах, изредка упомянут фамилию актера, слегка коснутся операторской работы—и все. За бортом остается изобразительная культура фильма, форма его, в которой реализуется идея и в которой воплощено содержание. Такой подход к кинематографическому произведению не полон и не верен. Упустить при анализе такую важнейшую часть фильма, как его изобразительную форму, значит не до конца разобраться и в его содержании. Как можно, положим, говорить о фильмах Эйзенштейна и не дать анализа построения кадров? Как можно говорить о фильмах Довженко и не разобрать фольклорные мотивы, необычайную живописность ландшафтов, изображенных в его фильмах? А сколько интересного можно рассказать о песенности, музыкальности фильмов Пырьева! Какое богатство и цельность всех компонентов фильма в «Клятве»! Как донесен Б. Щукиным ленинский образ в фильмах М. Ромма!

Советские фильмы необычайно богаты своей художественной, изобразительной формой. Проходить мимо этого — значит обеднять советское кино, значит не раскрыть всего его значения.

В связи с этим нужно сказать также о недостаточном внимании наших историков к вопросам эстетики, к общезначимым проблемам нашего киноискусства. А между тем все богатство нашего кино, особенности его природы, его мировое значение особенно ярко раскрываются в эстетическом плане. Марксистско-ленинская эстетика, эстетика Горького нашла в советских фильмах широкое применение. И это нужно показать, нужно теоретически обобщать эстетические особенности советского кино.

Можно ли пройти мимо такой важнейшей проблемы, как, например, социалистический труд в изображении советских фильмов. Это же составляет огромное богатство советского кино. Труд, являющийся основой нашего социалистического общества, входит в искусство, становится существенной частью характеристики художественных образов. Обогащая произведения искусства, он тем самым приобретает и эстетическое значение. С позиции показа социалистического труда оценивается художественная значимость произведений. Тема труда широко разрабатывается в нашем искусстве, в нашей кинематографии, и об этом нужно говорить в работах о кино. Нельзя, например, не говорить о воспевании труда в творчестве режиссера И. Пырьева, посвятившего ряд своих фильмов изображению людей социалистического труда.

Отличительной особенностью советского кино и в идейном и в эстетическом значении является образ положительного героя, так же как и для всего советского искусства и советской литературы.

Буржуазное упадочническое и деградирующее искусство давно проявило свою неспособность создать положительный образ. Буржуазные художники возвели в эстетический принцип унижение человека, изображение его темных сторон. Главное для них — это лишить человека веры в себя, обезволить, внушить пессимизм и покорность судьбе. Вот почему в западных фильмах, отмеченных печатью растленной буржуазной эстетики, нельзя увидеть светлого и радостного изображения человека, нельзя увидеть положительного героя и его идеалы.

Советские фильмы создали образ положительного героя, показали его радостную мечту, его светлые идеалы. Человек в изображении советских художников предстал активным, созидающим началом жизни, таким, каким он является в самой социалистической действительности. Это составляет глубокую отличительную черту нашего киноискусства, и об этом должны говорить наши историки. Представляет большой интерес рассмотреть становление положительного героя в нашем кино, показать, как из фильма в фильм рос и обогащался образ советского человека, отражая внутренний мир растущих и развивающихся советских людей. Все это также составляет эстетическую ценность нашего киноискусства, которую надо отразить при создании истории кино.

Надо будет также показать, как советские киномастера по-новому поставили и решили проблему экранизации, проблему исторического и биографического фильма. Большой ценностью советского кино является историко-революционный жанр. Актерская проблема, имеющая особую идейную и эстетическую значимость именно в советском кино, мастерство наших операторов, художников, композиторов — обо всем этом также нужно говорить в теоретическом плане.

Перед историками стоит почетная задача — проследить, как обогащались эстетические принципы вместе с художественной практикой нашего кино, освещая в то же время перспективу, указывая дальнейший путь советским киномастерам.

И, наконец, нужно глубже осмыслить вопрос о мировом значении советского кино. Дело не только в успехе того или иного фильма за рубежом, хотя это также существенный момент в изучении влияния советского кино и его популярности среди широких масс трудящихся за границей. Нельзя также ограничивать мировое значение советского кино влиянием его на творчество тех или иных прогрессивных зарубежных киномастеров.

Мировое значение советского кино утверждается прежде всего идеями и образами его фильмов, выражающими преимущество советского, социалистического строя. Оно утверждается также высоким художественным качеством кинопроизведений, реалистически отражающих жизнь. Разрабатывая в своих фильмах метод социалистического реализма, ставя и разрешая сложнейшие идейные и художественные проблемы, советские мастера по существу превратили кино в подлинное искусство.

Из одного перечисления отдельных важнейших проблем выясняется, насколько важно и сложно создание подлинной истории советского кино. И эту историю надо создавать.

Нельзя дальше терпеть существующее положение с теоретическим обобщением исторического пути советского кино, его успехов и достижений. Для наших историков есть богатейшие возможности создать подлинную историю кино, стоящую на уровне марксистско-ленинской методологии.

Проф. С. Брейтбург

ГОРЬКИЙ И КИНОИСКУССТВО

1

Первые отклики А. М. Горького на кинематографию относятся если не к моменту ее зарождения, то во всяком случае к самому началу ее появления. Эти отклики нашли место уже в самых ранних его фельетонах свыше полувека назад, когда кинофильмы впервые демонстрировались на Всероссийской промышленной и художественной выставке, устроенной летом 1896 года в тогдашнем Нижнем Новгороде.

«Синематограф — это движущаяся фотография», — объяснял Горький читателям, стремясь охарактеризовать новое тогда изобретение.

Первые восприятия этого зрелища были ошеломляющими.

«Вчера я был в царстве теней. Как страшно там быть, если бы вы знали!.. Впечатление, производимое ими, настолько необычайно, так оригинально и сложно, что едва ли мне удастся передать его со всеми нюансами, но суть его я попытаюсь передать», — писал Горький в одном из упомянутых фельетонов на данную тему. А в другом — настороженно вопрошал по поводу новоизобретенного аппарата: «Настолько ли велика его продуктивность, чтобы сравняться с тратой нервной силы, возможно ли его полезное применение в такой мере, чтобы оно окупило то нервное напряжение, которое расходуется на это зрелище?»

И вместе с тем Горький дал весьма обстоятельное, довольно точное и необычайно образное представление о первых шагах кинематографии: «На большой экран, помещенный в темной комнате, отбрасывается сноп электрического света — и вот на полотне экрана появляется большая, аршина два с половиной длины и полтора в высоту, фотография, — описывал Горький. — Это улица Парижа. Вы видите экипажи, детей, пешеходов, застывших в живых позах, деревья, покрытые листвой. Все это неподвижно; общий тон — серый тон гравюры, все фигуры и предметы вам кажутся в $^1/_{10}$ натуральной величины. И вдруг что-то где-то звучно щелкает, картина вздрагивает, вы не верите глазам. Экипажи едут с экрана прямо на вас, пешеходы идут, дети играют с собачкой, дрожат листья на деревьях, едут велосипедисты — и все это, являясь откуда-то из перспективы картины, быстро двигается, приближается к краям картины, исчезает за ними, появляется из-за них, идет вглубь, уменьшается, исчезает за углами зданий, за линией экипажей, друг за другом... перед вами кипит странная жизнь, настоящая, живая, лихорадочная жизнь... И вдруг — она исчезает. Перед глазами просто кусок белого полотна в широкой черной раме, и кажется, что на нем не было ничего. Кто-то вызвал в вашем воображении то, что якобы видели глаза, — и только. Становится как-то неопределенно жутко. Но вот снова картина... На вас идет издали курьерский поезд — берегитесь! Он мчится, точно им выстрелили из громадной пушки. Он мчится прямо на вас, грозя раздавить... Публика нервно двигает стульями — эта махина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и все раздавит... Но, появившись из серой стены, локомотив исчезает за рамкой экрана...»

И столь же ярко повествовал Горький о ряде других, тогда еще весьма коротких и малосюжетных фильмов.

Эти ранние горьковские статьи являются ценнейшими документами по истории кино. По ним видна та сложная эволюция, которую оно проделало, из немого обратившись в звуковое, из серого — в цветное и идя по пути от плоскостного к стереокино.

Именно два основных технических несовершенства первоначальных кинокартин — одноцветность и безмолвность, при полной их динамичности — сразу же были резко отмечены Горьким как главные недостатки, нарушающие иллюзию воспроизводимой в них жизни. «Пред вами кипит жизнь, у которой отнято слово, с которой сорван живой убор красок; серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь», — писал он. И Горький то и дело повсюду подчеркивает этот непримиримый контраст на конкретных эпизодах из просмотренных им тогда фильмов.

Он указывает на беспрерывно и суетливо движущихся, но уподобившихся бесцветным теням людей и на многообразную природу, также лишенную естественной раскраски: «Там все — земля, деревья, люди, вода и воздух — окрашено в серый, однотонный цвет, на сером небе — серые лучи солнца; на серых лицах — серые глаза; и листья и то серы, как пепел», — значилось в первом горьковском фельетоне.

Во втором фельетоне говорилось о том же в более обобщенном виде: «Страшно видеть это серое движение серых теней».

Одновременно Горький подчеркивает уже отмеченное выше противоречие между динамикой жизни, запечатленной уже в первых кинофильмах, и совершенным отсутствием звуков в них. Здесь, пишет он, не раздается «ни од-

ной ноты из той сложной симфонии, которая всегда сопровождает движения людей». По улицам «не слышно ни стука колес о мостовую, ни шороха шагов»; к перрону стремительно подъезжает «безмолвный, бесшумный локомотив». Столь же бесшумны и бессловесны при усиленной мимике и жестикуляции люди: «беззвучно скользят по серой земле серые, тенеобразные фигуры людей... Их улыбки так мертвы — хотя их движения полны живой энергии, почти неуловимо быстры, их смех беззвучен — хотя вы видите, как содрогаются мускулы серых лиц», — продолжает Горький. Таковы и целые эпизоды, даже наиболее экспрессивные: уезжающие и провожающие люди на вокзале «безмолвно кричат, молча смеются, бесшумно ходят, беззвучно целуются»; в сцене избиения садовником мальчика, помешавшего ему поливать цветы, «звука ударов нет, и не шипит вода, вырываясь из брошенного на землю рукава». И так — в каждой «полной движения сцене, совершающейся в полном безмолвии», —заключает Горький.

Однако, несмотря на чрезвычайное несовершенство кинематографии на ранней ступени ее развития, Горький увидел и оценил ее общественное значение. Прежде всего Горького кинематография заинтересовала как примечательное научное достижение, завоевание разумом еще одной тайны природы. Это, писал он, «последнее завоевание науки», «удивительное изобретение... еще раз доказывающее энергию и пытливость человеческого ума, вечно стремящегося все познать, все разгадать».

Горький уже в ту пору верно предугадал, что кинематограф явится духовным орудием большой силы: «Я не представляю научного значения изобретения... — писал он, — но оно, несомненно, есть, и его, наверное, возможно применить к общей задаче науки — к усовершенствованию жизни человека, к развитию его ума». Поэтому Горький указывал, что «этому изобретению, ввиду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предречь широкое распространение».

Вместе с тем Горький предвидел также и то, что новое изобретение вследствие использования его в коммерческих целях может из культурного фактора обратиться в рассадник пошлости и разврата. Кинематография, «раньше чем послужить науке и помочь совершенствованию людей... поможет популяризации разврата», — зорко предсказывал он. Ибо тематика фильмов в руках буржуазных дельцов неминуемо должна пойти по пути обывательщины, эротики и т. п.

«Синематограф показывает пока еще очень приличные картины, — писал Горький в 90-х годах. — Но это, конечно, не надолго, и следует ожидать, что синематограф будет показывать «пикантные» сцены из жизни парижского полусвета. «Пикантное» здесь понимают, как развратное, и никак не иначе».

Пересказав содержание первых кинокартин, и без того не весьма высоких по идейному уровню, — «буколических», «идиллических», видовых, — Горький заключал с иронией: «Я уверен, — эти картины заменят иным, более подходящим к общему тону... жанром. Дадут, например, картины «Она раздевается» или «Акулина, выходящая из ванны», или «Она надевает чулки». Можно так же фотографировать бой канавинского мужа со своей женой и дать публике под названием «Прелести семейной жизни». Да, это, несомненно, будет сделано...»

Проницательный прогноз Горького не преминул, как известно, вскоре подтвердиться. Идейная «эволюция» буржуазной кинодраматургии становилась все более и более «обратно пропорциональной» по отношению к все нарастающему усовершенствованию технической стороны кинематографа.

Особенно ощутимым этот разрыв оказался на Западе и за океаном в эпоху империалистических войн и пролетарских революций в связи с общим вырождением буржуазной «цивилизации» и загниванием, в частности, ее искусства.

Наряду с напряженным литературным творчеством, Горький уже с первых шагов своей деятельности немало внимания уделял также общим вопросам искусства, с точки зрения которых он рассматривал и кино. Недаром Горький признавался с присущей ему скромностью: «искусство не чуждо мне, и для меня его область — область самых глубоких и мудрых наслаждений».

Суждения А. М. Горького об искусстве имеют бесспорное теоретическое и практическое значение для мастеров самого массового из искусств.

Еще с девяностых годов прошлого века, в многочисленных статьях и фельетонах, печатавшихся в поволжской прессе и других газетах, Горький выступал с рецензиями на театральные постановки, с критическими оценками художественных выставок, с отчетами о концертах, а также (как мы видели) с заметками о кино.

В этих ранних своих статьях Горький, с одной стороны, неустанно обличал «вредное, антиобщественное» искусство декадентов; вел ожесточенную полемику по поводу «безжизненной» живописи Врубеля; боролся против засорения репертуара натуралистическими мелодрамами. Особенно резко критиковал он уже в ту пору искусство зарубежных стран, хищнические правители коих, по его словам, сплотили «бродячие шайки авантюристов в мощные государства». Так, Горький вскрывал людоедский характер «американских пьес, в которых злодей привязывает своего добродетельного врача к лесопильному станку, откуда его освобождают как раз в тот момент, когда настоящая стальная пила готова разрезать его тело». Или с негодованием сообщал о замене художественных зрелищ «ужасным развлечением высших классов Лондона — лэди и джентльмены смотрят, как на веревке, болтающейся в воздухе сажен на десять от земли, висит человек, рискуя каждый данный момент сорваться с веревки и разбиться о землю». Так же саркастически описывал Горький устроенный в Италии, во Флоренции, карнавал «праздник смерти»: «По улицам города двигалась колесница, запряженная скелетами быков. На ней восседала в черном бархате, с серебряными блестками смерть с косой в руке. За колесницей ехали скелеты людей верхом на скелетах лошадей, шли трупы полуразложившиеся и еще свежие. Над этой процессией носился запах гниения. На перекрестках, по пути ее, раскрывались могилы, из них выходили трупы, пели заупокойные псалмы и снова опрокидывались в могилы или присоединялись к колеснице смерти и с унылым пением шли за ней. Флоренция осталась довольна этим зрелищем и постановила выдать устроившему его художнику Пиетро ди Козимо 30 000 лир».

Уже тогда Горький прозорливо предсказывал, что подобные явления означают начало неуклонной деградации буржуазного искусства Западной Европы и Америки, что они свидетельствуют «о понижении вкуса к изящному, об оскудении фантазии» у буржуа-иностранца «и еще о чем-то болезненном и мрачном.., заразившем его и все более заражающем».

С другой стороны, Горький в тех же ранних фельетонах восторженно отзывался о патриотическом полотне Маковского «Минин», где изображено, как «весь нижегородский люд старого времени собрался отстаивать Москву и бескорыстно, горячо срывает с себя рубаху в жажде положить кости за родную землю»; об оркестровом исполнении музыки «1812 год», в которой «торжественный исторический момент, изложенный в этих звуках, так хорошо рисует широкий размах народной мощи, развернувшейся на защиту своей страны»; о «владимирских рожечниках», которые, «бесспорно, играли с большим искусством напевы русских песен»; об «очень оригинальных и интересных» славянских концертах «оркестра хорватских студентов» и т. д.

После Великой Октябрьской социалистической революции Горький с еще большей глубиной и силой разоблачал все виды разлагающегося искусства «европейско-американского мещанства». Он клеймил декадентские «бес-

пощадно яркие картины», которые, однако, «кажутся недописанными», точно «художники делали их крайне поспешно, нимало не заботясь об анатомической правильности линий человеческого тела и о законах перспективы», и которые вообще «убеждают, что искусство живописи, теряя волшебную способность украшать жизнь, подчиняется грубой силе текущего дня». Горький со злой иронией осуждал и музыку «толстых хищников», деградировавших «от Моцарта и Бетховена к джазбанду негров, которые, наверно, тайно смеются, видя, как белые их владыки эволюционируют к дикарям, от которых негры Америки ушли и уходят все дальше».

Великий писатель беспощадно осмеивал пошлые детективные и эротические фильмы Голливуда и все, что относится к «духовной жизни» зарубежного «получеловека», который «пришел и жирными ногами топчет все, что создано из самой тонкой нервной ткани великих художников, просветителей трудового народа».

Эти смрадные явления Горький прямо рассматривал как симптомы агонии буржуазного искусства в империалистических странах и предвещал ему неминуемую гибель.

Такого рода оценки и мысли — не эпизодические, разумеется, обмолвки Горького. Они складывались в процессе широких его наблюдений над многообразной жизнью искусства и общества и в ряде статей получили достаточно полное изложение. Эти общеэстетические суждения Горького рассеяны по многим его работам. Но есть у него один специальный очерк, целиком посвященный вопросам эстетики и так именно озаглавленный — «Об искусстве». Этот очерк был опубликован Горьким за год до смерти и явился, стало быть, как бы итогом его долголетних размышлений в этой области. Между тем очерк этот не только не был включен ни в один из сборников статей Горького, но вообще никогда еще не привлекался исследователями.

Ниже это делается впервые.

В. М. Молотов говорил: «Величие Горького в том, что его светлый ум, близость к народу и самоотверженный гигантский труд над освоением достижений культуры человечества сделали его беззаветным другом трудящихся и великим вдохновителем борьбы за дело коммунизма».

При органическом взаимодействии этих трех основ — светлого ума, близости к народу и непрерывного освоения лучших достижений мировой культуры — слагалась эстетика Горького.

Горькому были чужды идеалистические толкования происхождения искусства — вроде теории «искусство — игра». Не признавал он и гипотезы о влиянии «биологического фактора» на возникновение искусства и других вульгарно-материалистических, позитивистских точек зрения в данной области.

Теория искусства Горького социально-исторична. Это — «трудовая эстетика», ибо основой возникновения искусства послужила, по мнению Горького, именно трудовая деятельность человека в его борьбе с природой на первых ступенях культуры.

«Признано и установлено, что искусство слова родилось в глубокой древности из процессов труда людей», — начал Горький свой названный выше очерк «Об искусстве». Причиной возникновения этого искусства служило стремление людей к организации трудового опыта в словесных формах, которые наиболее легко и прочно закреплялись в памяти, — в формах двустиший, «пословиц», «поговорок», трудовых лозунгов древности. Искусство слова следовало непосредственно за трудом».

В связи с этим Горький счел необходимым прежде всего устранить лженаучные измышления буржуазных «теоретиков» о чувстве якобы неизбывной угнетенности у устрашенного стихиями человека на заре культуры, что якобы лишало раннее искусство всякой живительной сферы.

Опираясь на памятники фольклора, Горький умозаключал, напротив, о жизнерадостности людей и искусства первобытного общества, жизнерадостности, проистекавшей от первых трудовых успехов по обузданию природы: «Древние сказки и мифы не отражают страха человека перед природой, а, наоборот, они говорят о победах людей над нею», об их стремлении подчинить «злые сопротивления вещества и явлений природы трудовым стремлениям, процессам», — читаем мы в очерке.

Чувства же трепета и безнадежности, по утверждению Горького, обуяли людей, проникнув и в искусство, лишь с возникновением антагонистических общественных классов. «Трагизм и ужас социального бытия явился тогда, когда люди раскололись на господ и рабов», — писал он.

Но даже и находясь под тяжким ярмом, люди труда не предавались сплошному унынию, ибо не в состоянии были существовать вне светлых переживаний. «Люди не могли жить без радости, они умели смеяться, сочиняли веселые песни, любили плясать», «радуясь успехам трудов своих... — подчеркивал Горький. — И особенно много радости вносило в тяжкую, каторжную жизнь рабов искусство», как ни примитивно оно было на первых порах.

Именно рядовые работники, по мнению Горького, — мастера «обыденных, полезных вещей», придавая этим вещам «прекрасные формы, яркую расцветку, затейливую резьбу», явились и первыми подлинными созидателями произведений искусства. «Кто превращал в искусство тяжкий, ежедневный труд сначала — на себя, а затем — на господ?» — вопрошал Горький. И отвечал безоговорочно: «Основоположниками искусства были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи и ткачи, каменщики, плотники, резчики по дереву и кости, оружейники, маляры, портные, портнихи и вообще — ремесленники, люди, чьи артистически сделанные вещи, радуя наши глаза, наполняют музеи». Ссылаясь на многочисленные экспонаты музеев, археологические руины, амфоры, обломки, а также на более поздние художественно-исторические памятники, он еще раз и с еще большей убежденностью заключал: «именно они, рабы, были творцами той красоты, которую мы видим на этрусских вазах, знаем по древнейшим украшениям из золота, по оружию, скульптуре, по развалинам древних храмов Египта, Греции, Мексики, Перу, Индии, Китая, по средневековым соборам Европы, по восточным коврам и гобеленам Фландрии и т. д.».

При таком взгляде на происхождение искусства Горький, разумеется, не мог не отвергнуть и буржуазно-субъективистского воззрения на художественное творчество вообще, как на якобы самодовлеющую, ничем не связанную область «духа». По мысли Горького, искусство всегда являлось одной из форм социально обусловленной идеологии. Так, резко порицая декадентов за то, что они «смотрят на искусство, как на область свободного и никакими законами не стесняемого выражения своих личных чувств и ощущений», Горький противопоставляет им именно «социальное искусство». Буржуазно-идеалистическим взглядам на историю искусства, как на стихийный процесс, допускающий произвол художника, Горький противополагал социально-детерминированную закономерность в развитии искусства, отмечал непреложную зависимость художника от выдвигающего его общественного класса. Процитировав, например, из «Истории живописи в XIX веке» Р. Мутера вульгарно-социологическую «попытку синтеза», гласящую, что в указанный век «государственные и общественные перевороты, которые совершились в течение его, средства сообщения, успехи промышленности и торговли коренным образом изменили жизнь», Горький присовокупил к этому последовательно марксистский корректив: «И, прибавим мы от себя, создали много новых людей, введя в изжившееся буржуазное общество более здорового духовно трудящегося человека с новыми требованиями ко всему порядку жизни этого общества, а в частности и к искусству».

В целом художественную деятельность Горький расценивал как одно из эффективнейших орудий социально-политической борьбы, отстаивая партийность искусства.

«В основе своей искусство есть борьба **за** или **против**, — писал он, — равнодушного искусства — нет и не может быть».

В соответствии с этим он решительнейшим образом отвергал инертный, бесстрастный натурализм, всемерно ра-

туя за полнокровное реалистическое искусство, требуя от художника активного отношения к изображаемому миру. И именно в интересах сохранения в полной силе этой социальной значимости и действенности искусства, Горький резко осуждал буржуазно-эстетскую вычурность, претенциозность, отвергал формалистские «новшества», вменяя художнику в обязанность соблюдение чистоты и четкости реализма. «Искусство прежде всего должно быть ясно и просто, значение его слишком велико и важно для того, чтобы в нем могли иметь место «чудачества»,—поучал он уже издавна.

В подлинном искусстве, по справедливому утверждению Горького, действительность отражается не механически, а воспроизводится идейно. Истинный художник не копирует явления жизни, а осмысленно обобщает их. Такой художник должен стремиться воздействовать на течение жизни, — разумеется, не произвольно, а соответственно определенным социальным интересам и потребностям. Приверженный к искусству «человек не фотографический аппарат, — писал Горький, — он не «фиксирует» действительность, а или утверждает или изменяет ее, разрушает».

Имея в виду гениальное определение И. В. Сталина, Горький напоминал: «людей искусства назвали «инженерами душ», и неутомимо призывал достойно оправдать это звание, вступив на путь социалистического реализма.

Мастерам советского искусства, по словам Горького, «необходимо развить в себе умение смотреть» на происходящее вокруг и даже на прошлое с точки зрения социалистического опыта и идей коммунизма — «с высоты достижения настоящего, с высоты великих целей будущего». Советским писателям, художникам, музыкантам, работникам театра, деятелям кинематографии «необходимо знать не только две действительности — прошлую и настоящую... Нам нужно знать еще третью действительность — действительность будущего». И Горький счел нужным сделать здесь специальную оговорку, чтобы не усомнились в серьезности этой его мысли и чтобы, наоборот, еще резче подчеркнуть ее: «Я эти слова о третьей действительности произношу не ради остроумия, вовсе нет. Они мною чувствуются как решительная команда, как революционный приказ эпохи. Мы должны эту третью действительность както сейчас включить в наш обиход, должны изображать ее. Без нее мы не поймем, что такое метод социалистического реализма».

В разбираемом нами очерке Горький наметил в предельно сжатой, необычайно четкой формуле идеальный тип советского художественного деятеля: «Сатирик в отношении к прошлому, беспощадный реалист в настоящем и революционный романтик в предвидении, в оценке будущего, — вот каким, на мой взгляд, должен быть литератор — выдвиженец рабочего класса», а, стало быть, и всякий работник любой отрасли советского социалистического искусства.

Внешним поводом к изложению Горьким этих общеэстетических суждений послужили следующие обстоятельства. Журнал «Наши достижения» задумал посвятить специальный номер народному художественно-промышленному творчеству, и горьковский теоретический очерк был написан в качестве введения. Горький высказывал свои сокровенные мысли по эстетике, отталкиваясь от эпизода своей давнишней встречи со скульптором-самородком, о беседе с которым поведал он в специальном очерке и вокруг образа которого эти мысли как бы откристаллизовались.

Эпизод встречи изложен Горьким в художественно-мемуарном жанре, и по своей образности напоминает едва ли не самые яркие места из знаменитой горьковской трилогии и рассказы из цикла «По Руси». Этот эпизод, разумеется, немыслимо пересказать,—его нужно воспроизвести буквально, тем более, что он, повторяем, до сих пор еще пребывает среди «забытых» текстов Горького:

«Свободному творчеству рабочего человека были поставлены неодолимые преграды. Но всегда были и дожили до наших дней Дон-Кихоты, у которых не погасло древнее желание сделать, во что бы то ни стало, красивую, необыкновенную вещь. Таких людей немного, но все же мне пришлось встретить не один пяток таких в среде наших кустарей. Особенно хорошо помню вятича из слободы Кукарки. Я встретил его на пароходе между Казанью и Нижним, он ехал на Всероссийскую выставку 1896 года. Маленький, тощий, лысый, с черными глазами мыши и сердитым личиком в желтой трепаной бороде, он ходил в растоптанных лаптях по палубе третьего класса и осторожно оглядываясь, вполголоса предлагал пассажирам:

— Купите игрушечку!

Игрушечка была вырезана из корневища можжевельника, она изображала человека в шляпе, в брюках «на выпуск», человек стоял прижавшись к дереву, держа в руках палку, лицо его было злобно раздуто, нижняя губа наполовину закушена зубами, рот искривлен. Лицо было сделано очень тонко, четко, а тело вырезано только наполовину, другая как бы вросла в дерево, намечена небрежно, но в этой небрежности ясно было видно умение работать, вкус и знание анатомии. Фигурка была вершка четыре высотой. Он просил за нее два рубля. Ему издевательски предлагали «три пятака», двугривенный, он молча шел дальше.

Кто-то сказал вслед ему:

— Пустяками занимаешься, старик.

— Да и плохо сделано, — прибавил другой пассажир.

У меня было рубля полтора, но я не хотел увеличивать обиду старика.

— Сам резал? — спросил я, он удивился и ответил вопросом:

— Ну, а как же?

Потом проворчал:

— Чужим не торгую.

Пошел на корму, сел там в уголок нар, вынул из мешка корень, из кармана перочинный нож. Я сел рядом с ним, разговорились, он показал мне еще четыре фигуры: пузатого толстогубого мужика, с большой, апостольской бородой, босого, в рубахе без пояса, мужик, глядя вверх, крестился, прижав руку к левому плечу, развесив губы, открыв зубастый рот; потом показал длинного монаха с большим носом и сладко прищуренными глазами; растрепанную, простоволосую, ведьмоподобную старуху, она кому-то грозила кулаком; пьяного барина с дворянской фуражкой на затылке. Все пять фигур обладали одним и тем же свойством: все были убедительно уродливы. Я спросил: почему он, мастер, делает людей как будто насмешливо. Искоса взглянув на меня, он ответил не без задора:

— Я натурально режу. Которых знаю, тех и режу. С тринадцати лет занимаюсь, а мне, пожалуй, пятьдесят семь. Дурачком считаюсь, конешно. Однако, это не в обиду мне, а на пользу: у нас дуракам жить не мешают.

Затем он сказал мне:

— Некоторы штучки делаю хуже супротив того, каковы они есть, а иные надоть резать получше всамделишных. Приятные делаю приятней, а которы не приятны мне, так я не боюсь охаять их пуще того, каковы они уроды.

Говорил он как бы неохотно, а искоса, из-под щетинистых бровей, поглядывал на меня, проверяя: внимательно ли слушаю? Чувствуя, что он нуждается в слушателе, я легко добился, чтоб он рассказал мне горестную, полную унижений жизнь «крапивника», т.-е. подкидыша. Начал он ее подпаском, потом служил солдатом нестроевой роты, заслужил полтора года дисциплинарного батальона, изредка работал в столярных мастерских.

— Однако, не уживчив я с людьми, не даюсь ездить верхом на моем-то хребте.

Вообще, это была весьма обычная жизнь одиночки-артиста, одержимого страстью к творчеству, которое не находит ценителей...»

3

Горький еще в мрачную дореволюционную пору никогда не сомневался в творческих силах русского народа, которые лишь ввиду тяжелых условий эксплоатации, искусственно заглушаемые, не проявлялись во всю мощь свою.

«Сколько талантливых людей бесплодно истратило оригинальные дарования свои на грошевый труд, притупляющий разум, на труд, ради нищенского куска хлеба, — восклицал он в указанном очерке. — Были такие люди среди деревообделочников-кустарей Поволжья, среди оружейников кавказских племен, серебряников Великого Устюга, среди золотошвеек, кружевниц, в массе тех сотен тысяч рабочих и работниц, которые тратили жизнь на «художественную промышленность» для украшения жирного быта крупных и мелких лавочников».

Встречи с художниками-самородками из самых недр народных, возбуждая и обогащая думы Горького об эстетике, еще более укрепляли его веру в великое будущее русского народного искусства. «Таких людей я видел немало и, вероятно, это они внушили мне уверенность, что пролетариат может создать свое искусство, свою культуру, даже находясь в плену буржуазии», — писал он.

После Великой Октябрьской социалистической революции Горькому дано было не только убедиться в правоте этого давнишнего своего предположения, но и стать свидетелем небывалого расцвета социалистического искусства всех братских народов Советского Союза.

И за год до смерти он с восторгом говорил «об успехах советского искусства, достигнутых за... короткий срок нашей литературой, нашей кинематографией, нашей музыкой».

Иные мысли высказывал Горький по адресу буржуазной и, в частности, американской кинематографии. И это понятно: агрессивный милитаризм, авантюрная занимательность, эротика — таковы тематические «стержни» Голливуда и других киномонополий, с их конвейерным выпуском множества стандартно-реакционных фильмов.

Один из таких типичных фильмов капиталистической кинопродукции, совместивший детективный сюжет с эротическими мотивами, Горький с едким сарказмом описал в в своем памфлете, недвусмысленно озаглавленном — «День в центре культуры».

Этот «центр», по мнению Горького, символизирует собой столичный город любого из буржуазных государств Западной Европы или США. В одном из фешенебельных кинотеатров такого «центра», читаем в очерке, «показывают «блестящий боевик», безмолвно разыгрывается серая тяжелая драма, полицейский, честный старик, имеет сына, тоже честного полицейского. Сын арестует воровку, очень красивую, богато одетую девушку, усаживает ее в автомобиль, везет в полицию. Девушка артистически плачет, она буквально моет слезами лицо свое, и мягкосердечная публика тронута, тысячи две мужчин и женщин сокрушенно молчат. Может быть кое-кто думает: «Да, черт побери! В мире нашем немало слез и страданий и если это хорошо подать, — оно волнует». Но услужливый режиссер, зная публику, знает, что ей не нравится, если долго играть на одной струне, — девица забавно пудрит свой оплаканный нос, и этого вполне достаточно, чтоб публика захихикала. Затем преступная девица уговаривает честного полицейского заехать к ней на квартиру, квартира оказывается богато обставленной, очень трудно поверить, чтоб в ней жила воровка. Шикарная обстановка квартиры настраивает публику еще более гуманно, девица снова артистически плачет, и кое-кто, наверно, думает: «Нет, черт побери! Мир устроен не так плохо, если и на умении плакать можно заработать хорошие деньги!» Честный полицейский ходит из комнаты в комнату, осматривая роскошную квартиру, а возвращаясь в ту, где он оставил девицу плакать, находит ее лежащей в широчайшей кровати, под великолепным одеялом. Девица объявляет, что она устала, взволнована, больна, не может ехать в полицию, и при этом оказывается, что у нее очень красивые плечи. Дальнейшее поглощается серой пустотой, затем вспыхивают сотни лампочек, освещая не очень довольные лица публики, — картину морального падения охранителя порядка прервали на самом интересном месте. Деньги берут большие, могли бы показать еще что-нибудь... Не все, конечно. В следующей картине показано, как честного полицейского раздирают муки совести, как влюбленная в него воровка рассматривает забытый им служебный билет и портрет свой, как она посылает его рассеянному полицейскому, а он, думая, что это взятка, не посмотрев, что в пакете, возмущению идет к ней, там все объясняется, честный малый снова целует воровку, но тут из другого центра культуры прилетает на аэроплане любовник воровки, только что ограбивший банк, мужчины, как это принято в драмах, дерутся, полицейский, конечно, убивает вора, затем он сознается в этом отцу, и честный старик сам ведет его в полицию. Все кончилось вполне благополучно: вор убит, воровка арестована, порядок торжествует, публика аплодирует двум поколениям честных полицейских», — заключает Горький по поводу лицемерной буржуазной «этики», послужившей «идейной» основой для этого стандартного фильма империалистической кинопродукции.

Потенциальные возможности кино, по убеждению Горького, неисчерпаемы. Но их развитие в зарубежных капиталистических странах не только искусственно задерживается, но намеренно искажается. «При всех средствах, которыми он обладает, кинематограф мог бы играть огромную роль в мире»; однако, «он пока что не выполняет ее», — говорил Горький в речи для «Союзкиножурнала».

И только в единственном месте земного шара — именно в СССР, — где создание фильмов подчинено не коммерческим целям, а интересам подлинной культуры, имеются все условия для надлежащего процветания искусства кино: «в нашей стране эта роль была бы значительней, чем где-либо в других странах», — отметил Горький.

Назначение советского кино, по мысли писателя, велико и необычайно многообразно. С одной стороны, советская кинематография должна послужить делу культурного просвещения многомиллионных масс, знакомя их с прошлым, настоящим и будущим человечества: «Кинематограф мог бы показать...— писал Горький, — огромной человеческой массе, которая учится быть хозяином жизни, — все, что совершается сейчас в мире, и все, что когда-то было, и все, что делается, и даже, что намерены делать... Мог бы показать трудящимся историю культуры, в частности, историю русской культуры». Здесь с особенной рельефностью выявились бы, по мысли Горького, неизмеримые преимущества социалистического строя перед капиталистическим, все возрастающий прогресс советской культуры и неотвратимая агония буржуазной «цивилизации».

Не менее важно значение кино и в области образования подрастающего поколения, где оно должно способствовать лучшему восприятию учащимися сложных для их возраста научных знаний. «Я не говорю уже о применении кинематографа в школьном деле, — продолжал Горький. — Он должен ознакомить школу с историей культуры, дать школьнику ясное представление о таких трудных, скажем, науках, как биология, например, во всех ее дисциплинах».

Все это в целом должно способствовать критическому освоению советскими людьми культурного наследия, одновременно помогая им в борьбе с пережитками прошлого. Советское кино должно сделаться «орудием, которое помогло бы глубже стать нашей массе в позицию людей, которые умеют чувствовать во всем, что нужно и не нужно нашей стране, что нужно утвердить и что надо отбросить», — заключил Горький.

Сам он с первых же лет советской власти всемерно стремился содействовать этому не только словом, но и делом. Он не ограничил своих забот в данной области лишь неоднократным участием в киносовещаниях, выступлением с докладами и речами, беседами с деятелями советского кино, присутствием на просмотрах новых фильмов. С неменьшим энтузиазмом принялся он и за работу кинодраматурга. Достаточно напомнить о его грандиозном замысле 1919 года — «История культуры в инсценировках для театра и картинах для кинематографа», а также о целом ряде его сюжетных сценариев, написанных в последующие годы.

А. Соловьев

ПУТИ РАЗВИТИЯ НОВОГО ЖАНРА

В трудные годы Великой Отечественной войны мастера советского киноискусства создавали художественные и документальные фильмы, которые вдохновенно и страстно рассказывали о великом ратном и трудовом подвиге советского народа, о патриотизме и мужестве советских людей, о непреодолимой, все побеждающей силе идей советского общества, о родниках, питающих эту силу.

Такие фильмы наглядно опровергали лживую, до конца порочную эстетическую теорию, согласно которой подлинно художественное произведение будто бы создается только тогда, когда художник отходит от изображаемых событий на значительную «дистанцию во времени». Эта теория служила на практике только дымовой завесой для тех, у кого не было творческих сил откликнуться на значительнейшие события в жизни народа.

Великая Отечественная война стала историей, а мы своей истории — ни ее радостных, ни ее трагических страниц — не забываем. Мы учимся на уроках истории.

Еще долгие годы великая, полная драматизма эпопея Отечественной войны будет вдохновлять советских художников на создание произведений, достойных подвига и славы народа-победителя!

Перед советскими художниками, современниками и участниками этих важнейших событий в жизни своего народа стоит задача — средствами искусства запечатлеть для нас и для будущих поколений смысл и решающие моменты вооруженной борьбы советского народа с германским фашизмом, создать о Великой Отечественной войне сценарии и фильмы нового, художественно-документального жанра.

Такая задача под силу только нашему передовому, богатому своими художественными и организационно-творческими возможностями советскому киноискусству, мастера которого уже овладели значительным опытом создания художественных и документальных фильмов о Великой Отечественной войне.

1

Каждый из художественно-документальных фильмов должен был по замыслу явиться составной частью «Летописи Великой Отечественной войны», документально точным, художественно выразительным, образным, эмоционально насыщенным произведением киноискусства.

Но если содержание, которое мы вкладываем в термин «художественный», определенно и точно, если так же определенно и точно содержание, вкладываемое нами в термин «документальный», то нет еще договоренности и ясности в содержании термина: «художественно-документальный жанр».

Это качественно новая эстетическая категория, новый этап, новое явление в искусстве социалистического реализма.

Не в схоластических спорах о сущности нового жанра, а в живом процессе решения важной и сложной идейно-творческой задачи, вставшей перед советским киноискусством, определяется понятие нового жанра. Он родился, растет, занимает в нашем искусстве важное место и развивается не как некая искусственная формальная категория, а как реальное явление многообразного и содержательного искусства.

Именно тогда, когда новые идейно-художественные задачи, вставшие перед нашим киноискусством, уже не могли быть решены старыми художественными средствами и в рамках канонических жанровых категорий, тогда и родился новый, документально-художественный жанр.

Задачи, вставшие перед авторами художественно-документальных сценариев, в какой-то мере аналогичны задачам, стоявшим перед авторами исторических романов. В обоих случаях про эти задачи можно сказать словами Добролюбова: «здесь искусство совпадает с наукой; историк делается художником и художник — историком». Как и исторический романист, автор художественно-документального сценария «не может по произволу изобретать и вводить сюда всё, что может служить для лучшего выражения и представления взятой им идеи. Здесь условия истинности не ограничиваются простыми законами вероятности: автор должен быть верен не только тому, что может быть или бывает, но тому, что действительно было, и было таким, а не другим образом...» (Н. Добролюбов).

Само собою разумеется, что в сценарии художественно-документального жанра художественный домысел необходим, как и во всяком художественном творчестве вообще. Но рамки для него в этом жанре более ограничены: авторы произведений художественно-документального жанра должны скрупулезно точно следовать за данными, отраженными в документах. Особенно ограничена возможность смещения событий во времени, что допустимо и всегда имело место в исторических повестях и романах.

Основные действующие лица в сценариях художественно-документального жанра — подлинные, выступающие под своими именами и фамилиями. Ибо задача автора — не в создании вымышленных художественно обобщенных образов и типических характеров, а в идейно-художественном осмыслении и воссоздании образов и конкретных характеров живых персонажей, бывших двигателями истории и ставших действующими лицами сценария и фильма.

Генеральная тема, которую должен был раскрыть на материале Великой Отечественной войны каждый автор художественно-документального сценария, — тема военно-стратегическая.

Такую задачу можно было решить только смелыми поисками нового и в поэтике, и в стилистике, и в самом принципе драматургической организации материала, не укладывающегося в канонические формы драматургии.

Не случайно оказались неудачными попытки Н. Вирты использовать, хотя бы частично, в одной из первоначальных редакций сценария «Сталинградская битва» отдельные эпизоды и сцены из своего художественного сценария «Есть на Волге утес», хотя и тот и другой сценарии посвящены Сталинградской битве.

Испытал неудачу на первых подступах к решению задачи и А. Первенцев, когда попытался чисто иллюстративно, хроникально, а не сюжетно, показать главных действующих лиц сценария «Третий удар».

В свете вышесказанного можно найти объяснение, почему так затянулась работа и над сценарием этого жанра «Оборона Ленинграда». Затяжка здесь имеет не организационный или технический характер. Она — результат недостаточной продуманности задачи и жанровых особенностей сценария. Попытки строить драматургию сценария не на раскрытии магистральной темы, а на бытовом сюжете,

искать драму не в эпических событиях, а главным образом в частных судьбах второстепенных участников обороны Ленинграда, заранее были обречены на неудачу.

Дело, конечно, не в том, чтобы с фармацевтической точностью определить, в каких дозах и какие именно элементы старой драматургии могли войти в драматургию новую? Возможности для создания подлинно драматургического произведения, большой драмы, лежали внутри каждой из тем, решавшихся в произведениях нового жанра. Ведь каждая из стратегических битв Великой Отечественной войны была, по своей сути, высокой драмой — поистине народной, и в каждом стратегическом сражении можно найти все элементы канонической драмы: завязку, перипетии, кульминацию и, наконец, развязку — победу.

Перед авторами произведений нового жанра встала колоссальная по своей ответственности и сложности задача: попытаться воссоздать средствами искусства основные этапы Отечественной войны, нарисовать с документальной точностью и на высоком уровне художественной правды образ величайшего стратега и полководца, создателя новой военной науки, организатора и вдохновителя всех побед советского народа и его армии — Верховного Главнокомандующего всеми Вооруженными Силами СССР товарища И. В. Сталина.

Показать рождение стратегического замысла, претворение его в жизнь, его победное завершение; показать военачальников, выполняющих замыслы и волю Верховного Главнокомандования, новое и передовое в советской военной науке и искусстве, наше превосходство над рутинной военной наукой и всей военной доктриной врага; показать Советскую Армию во всей ее духовной и материальной мощи; выразить основы патриотической деятельности народа, который героической работой в тылу обеспечил выполнение стратегических планов; наконец, в пределах генеральной темы, показать врага. Все это и нужно было творчески решить в произведениях нового жанра.

То, что именно крупнейшие советские писатели — Н. Вирта, А. Первенцев и П. Павленко — создали сценарии «Сталинградская битва», «Третий удар», «Тайная война» («Пятый удар») и «Падение Берлина», вполне закономерно: военная тема всегда была органической в их творчестве.

Когда еще только начиналась работа над художественно-документальными сценариями и еще только вырисовывались общие контуры этой новой задачи, возникли и высказывались опасения, что строго определенное жанровое задание, тематическое сходство сценариев, а также известная идентичность материала неизбежно приведут к тому, что эти сценарии и фильмы будут повторять друг друга.

Теперь с удовлетворением можно сказать, что эти опасения не оправдались.

Богатство и многообразие советского киноискусства нашли свое яркое выражение в том, что в пределах одного и того же жанра, работая над, казалось бы, одинаковыми темами, используя как бы сходный материал, Н. Вирта, А. Первенцев и П. Павленко создали произведения, отмеченные печатью яркой писательской индивидуальности.

Это ясно хотя бы из примера сценария П. Павленко и М. Чиаурели «Падение Берлина», созданного после «Третьего удара» и «Сталинградской битвы». Ярко и доходчиво, со всеми необходимыми подробностями, и вместе с тем экономно разрабатывая стратегическую тему битвы за Берлин, авторы глубого раскрывают и тему народа. Герои сценария, раскрывающие эту тему, не возникают в сценарии эпизодически — в промежутке между боями или во время боев. Они все время в сюжете, двигают этот сюжет. А сюжет сценария завязывается еще в событиях предвоенных лет. Сначала мы знакомимся с трудовыми подвигами молодого знатного сталевара Алексея Иванова, с рождением его любви к учительнице Наташе. Затем — война. Боевой путь от Сталинграда до Берлина проходит Алексей Иванов... Битва за Берлин... И полная драматизма встреча Алексея и Наташи. Пристальное внимание авторов к личным судьбам героев ничуть не снизило эпического звучания вещи.

Иными средствами, хотя и менее подробно, но достаточно широко и эмоционально, была разработана тема «народ и война» в сценарии А. Первенцева «Третий удар». Внутри сюжета, раскрывающего стратегическую тему, автор показал подлинно бессмертные героические дела советского солдата. Война как труд и как боевой солдатский подвиг показана в сценарии с большой выразительностью. Атака Турецкого вала, десант у Керчи, постройка понтонной переправы через Сиваш, форсирование Сиваша и т. д.— все это дано не просто как тактические элементы большой стратегической операции, а именно как боевой и трудовой подвиг бесстрашного моряка Чмыги, солдат Аржанова, Файзиева, Степанюка и Вершкова. Именно поэтому так впечатляющи, выразительны, эмоциональны почти каждый батальный эпизод, каждая батальная сцена.

В двухсерийном литературном сценарии «Сталинградская битва» Н. Вирты тема «народ и война» разработана особенно подробно. Автор стремился показать не только солдат — героев боев, но и «солдат тыла» — трудовые подвиги людей танковых и авиационных заводов, всенародную помощь фронту трудовыми сбережениями. К сожалению, многие из этих эпизодов были решены в сценарии иллюстративно, информационно.

Значительно ярче и драматичней решение той же темы намечено в сценарии «Тайная война» («Пятый удар»), над которой работает теперь Н. Вирта. В этом сценарии подробно и интересно показан боевой путь пяти солдат-разведчиков. Их судьбы, и особенно судьба разведчицы-радистки Ани Глебовой, плотно вплетены в сюжет. Тему «народ и война» автор предполагает раскрыть на судьбе отца Ани—председателя колхоза Архипа Петровича Глебова. Даже в обстановке фашистской оккупации этот патриот-колхозник продолжает работать над заданием, полученным еще до войны при личной встрече с товарищем Сталиным, — вывести новый сорт пшеницы. Сталин помнит о колхознике-новаторе, ибо и в дни самых ожесточенных сражений с врагом он не перестает думать о задачах, которые встанут перед народом в дни послевоенного строительства. Эпизод встречи товарища Сталина с колхозником Глебовым и академиком Лысенко, их разговор о народных судьбах, о послевоенной жизни глубоко органичен в сюжете. Здесь тема «народ и война» дана как бы в проекции на послевоенный период.

Для всех приведенных примеров характерны глубина идейно-драматургической разработки, яркость характеров, раскрывающих большую тему. Алексей Иванов («Падение Берлина»), Чмыга, Аржанов («Третий удар»), Аня Глебова, Архип Петрович Глебов («Тайная война»), Павлов («Сталинградская битва») — это не только имена и фамилии, это—живые люди. Их образы запечатлеваются в наших сердцах и памяти не потому, что они выполняют ту или другую, так сказать, прикладную функцию в сюжете, а потому, что они являются живым, художественно ярким воплощением прекрасных моральных качеств советского человека.

Как мы уже говорили, генеральная тема художественно-документальных сценариев заключалась в том, чтобы средствами киноискусства раскрыть с документальной точностью рождение и осуществление, в конкретных условиях войны, того или другого стратегического замысла.

Каждый такой сценарий — это произведение о вдохновенном военном творчестве. Стратегический план драматичен по самой своей сущности. Он всегда противопоставлен замыслам, воле, плану противоборствующей силы — плану врага. Поэтому каждый из рассматриваемых сценариев закономерно строился как подлинно народная драма, с резко разграниченными, непримиримыми противоборствующими силами.

Задача художника — найти драматургическое, образное выражение стратегической темы, найти образ данного сражения, найти свое, особое в каждом сражении, выра-

женное в узловых, решающих боях, из которых оно и состоит.

Впечатляющая сила описываемого автором сражения определяется не десятками и сотнями тысяч его участников, не обилием танков, артиллерийских орудий и самолетов. Впечатляют не вспышки орудийных выстрелов, не дым и огонь сражения, а поведение человека, поведение солдат и военачальников. И наибольшая творческая удача ждала авторов рассматриваемых сценариев там, где все свое вдохновение и мастерство они отдавали углубленному показу поведения человека на войне. Поэтому так волнуют и потрясают атака Турецкого вала, форсирование Сиваша, штурм Сапун-горы в «Третьем ударе», битва за «дом Павлова», кульминационные сцены разгрома окруженных немцев в «Сталинградской битве», ликвидация минской группировки немцев и форсирование Друти в «Тайной войне», штурм рейхстага в «Падении Берлина».

Там же, где автор, увлекаясь чисто внешней батальностью, уходил в частности и подробности отдельных боев, там его стерегла неудача.

Именно такую чрезмерную подробность в разработке тактических элементов стратегической темы можно было видеть в литературном сценарии «Сталинградской битвы», особенно в начальном его варианте. Наряду с прекрасно разработанными эпизодами, решающими генеральную стратегическую тему, автор с излишней щедростью отводил место эпизодам боковым и частным. Многие из таких эпизодов сами по себе, быть может, интересны и важны, но они были обречены навсегда остаться в литературном сценарии: места в фильме они не нашли и найти не могли. Обильные выдержки из приказов, бесконечное перечисление пунктов, где развертывались военные действия, одинаковое авторское внимание к узловым моментам сражения и к моментам второстепенным только загромождали сценарий, нарушали его цельность.

Этих недостатков нет в сценарии Н. Вирты — «Тайная война» («Пятый удар»). Сложнейшая, блестящая по замыслу и выполнению, разработанная под руководством товарища Сталина стратегическая операция — разгром немецких войск в Белоруссии, найдет в сценарии убедительное художественно-образное драматургическое решение, доходчивое и понятное для самого широкого зрителя будущего фильма. При этом тема сценария решается автором с предельной военно-исторической точностью, опирающейся на документы, без загромождения частностями и ненужными деталями.

Такую же удачу в художественном решении стратегической темы мы видим в сценарии «Третий удар» А. Первенцева.

...В Крыму накрепко заперлись немцы. Они считают Крым неприступным.

На совещании в Ставке Верховного Главнокомандования товарищ Сталин говорит: «Гитлер держится за Крым в первую очередь по политическим соображениям. Падение Крыма — это падение престижа Германии в Румынии, Болгарии, Венгрии, Турции. Крым откроет ворота на Балканы».

Так определяется военное и международно-политическое значение разрабатываемого стратегического плана третьего удара. И мы видим, как в ходе подготовки и выполнения стратегической операции Верховное Главнокомандование Советской Армии учитывает все факторы, могущие в той или иной степени повлиять на успех. При этом немалую роль играет фактор психологический.

Напомним одну из сцен «Третьего удара».

«Василевский: По данным разведки, Гитлер приказал держать Крым во что бы то ни стало.

Сталин: Так... С военной точки зрения это выгодно?

Василевский: Безусловно, нет.

Ворошилов: Еще бы! Двести тысяч немецких солдат ожидают, пока русские начнут с ними воевать.

Сталин: ...Немцы, отрезанные в Крыму, верят в неприступность Крыма, в свои силы. В умах этих немцев живет идея обороны. Надо ликвидировать эту идею. Там должна созреть и созреет идея эвакуации...»

И Верховный Главнокомандующий принимает решение: прекратить попытки взять Крым штурмом с хода.

«Сталин: Сигнал к штурму Крыма нужно подать в тот момент, когда войска Малиновского завяжут бои непосредственно за Одессу. И когда наши войска подойдут к Одессе, — идея обороны Крыма сменится идеей эвакуации, бегства и полной обреченности...»

Не информационно, не цитатами из директив и приказов, не в надписях и не в дикторском тексте, а внутри напряженного драматического сюжета раскрывает сценарии стратегический замысел, положенный в основу третьего удара. Автор показывает, как противник безуспешно пытается разгадать замыслы Верховного Главнокомандования Советской Армии, как и на этот раз оказывается битой порочная, рутинная стратегия немецкой армии.

И, наконец, наступает день, когда «идея эвакуации», бегства из Крыма окончательно вызревает в головах немецких солдат и генералов.

Исполнилось то, что предвидел товарищ Сталин. И каждый эпизод сценария убедительно и ярко приводит к этому, связан с авторским замыслом в целом.

3

Автор художественно-документального сценария находится в особом положении по сравнению с автором сценария чисто художественного фильма.

Документальность обязывает к особенно точной разработке сюжета, строго подчиненного теме, к исчерпывающе полному раскрытию стратегической темы, хотя емкость сценария строго лимитирована метражом будущего фильма. Вот почему и здесь великую роль в правильном, творчески экономном решении задачи играет авторское мастерство.

Мы знаем, какую огромную познавательную функцию выполняют произведения нашего киноискусства. С тем большим основанием это относится к произведениям художественно-документального жанра. При этом само собой разумеется, что художественность и познавательность в нашем искусстве не противопоставлены одно другому. Но важно подчеркнуть, что и в сценариях подобного рода познавательный материал не должен снижать эмоционального воздействия художественного произведения, ибо он воспринимается активно именно тогда, когда эмоционален. Познавательное значение таких документально точно разработанных эпизодов, как, например, штурм Сапун-горы («Третий удар») или штурм рейхстага («Падение Берлина»), особенно велико именно потому, что они написаны с предельной выразительностью. В самом деле, овладеть Сапун-горой, преграждающей путь в Севастополь, — значит победоносно завершить стратегическую операцию по очищению Крыма от врага. Овладеть рейхстагом — значит фактически завершить стратегическую операцию по овладению Берлином. Таковы военно-политические основы глубокой и острой эмоции в указанных эпизодах.

Здесь же секрет того, что сходные по содержанию эпизоды водружения знамени на вершине Сапун-горы и Знамени Победы над рейхстагом не воспринимаются как повтор.

Погибает солдат Степанюк, у него принимает знамя солдат Аржанов, у Аржанова — Файзиев, и, наконец, раненый моряк Чмыга водружает знамя на вершине Сапун-горы. Как эстафету, проносят Знамя Победы и солдаты Юсупов, Зайцев в «Падении Берлина». Они погибают, уже прорвавшись в рейхстаг, но знамя из рук убитого друга принимает Алексей Иванов. Вместе с Кантария и Егоровым он и водружает его над зданием рейхстага...

Значительность и самостоятельность военно-стратегических задач, освещенных в этих эпизодах, позволяла авторам оригинально разработать эти эпизоды, несмотря на сходство ситуаций.

Сценарии художественно-документальной кинематографии воссоздают события большого исторического масштаба. Такого рода сценарии нельзя построить на узком, локальном сюжете. Широкое и глубокое видение мира, политически точный анализ событий и фактов, масштабность

здесь обязательны. Ни одно событие не может и не должно рассматриваться изолированно от других. Отсюда, как закон, необходимость самого широкого опосредствования всех событий.

Каждая стратегическая операция вытекает из операции, ей предшествовавшей, связана в свою очередь с замыслом и выполнением операции последующей. Естественно, что автор сценария «Третий удар», например, должен был в пределах возможного рассмотреть существо задачи второго удара (освобождение Советской Армией Правобережной Украины). Ибо ведь только после и в результате второго удара можно начать выполнять новую большую стратегическую задачу освобождения Крыма.

Так же неизбежно и органично в сценарии Н. Вирты о пятом ударе возникает к финалу тема шестого удара.

Вместе с тем каждая стратегическая операция на советско-германском фронте имела огромное международно-политическое значение. Понятно поэтому то внимание, которое авторы художественно-документальных сценариев уделяют теме международной. Художественно ярко, сатирически зло показывает А. Первенцев позорную роль, которую играла Турция, делая ставку на победу Гитлера и надеясь получить советский Крым в награду за помощь, оказываемую фашистской Германии.

Достаточно подробно разработана международная тема и в сценарии «Падение Берлина». Мы видим, как до самой последней минуты Гитлер лелеет мечту столкнуть друг с другом союзников. Он приказывает не сопротивляться и без того беспрепятственно продвигающимся англо-американским войскам, чтобы бросить все силы на противодействие Советской Армии, с ожесточенными боями продвигающейся к Берлину. Авторы подчеркивают это и в действии, и в диалоге.

«Гитлер. Я их всех столкну лбами. Они перегрызутся у меня на глазах. Я натравлю англичан на американцев, а тех и других на русских... Оттяните к Берлину войска, сражающиеся против американцев на Эльбе. Поторопите американцев! Пусть они мне остановят русских...»

Замысел Гитлера не удался, и не по его вине: части Советской Армии штурмом овладели Берлином в то время, когда американские войска были еще далеко от столицы «рейха»!

Развития и расширения идейно-художественных границ и возможностей художественно-документального жанра мы ждем от сценария Н Вирты «Тайная война». Широта осмысления идейно-творческой задачи, смелое новаторство, опыт работы над сценарием «Сталинградская битва» определят особенно глубокую разработку международной темы. Как известно, победоносное завершение стратегической операции, именуемой пятым ударом, должно было дать громадные международно-политические результаты.

В эпизоде сценария, посвященном беседе, которую ведут едущие на Тегеранскую конференцию наши делегаты, об этих результатах говорится так: «Международное значение кампании трудно переоценить,—мы вступим в Западную Европу и подойдем к границам Германии... Нужно быть готовыми к тому, что враждебные нам круги в Америке и Англии начнут действовать особенно энергично. Тайная дипломатия, интриги — все будет пущено в ход...»

Н. Вирта не информационно, а внутрисюжетно показывает Тегеранскую конференцию, противоречия между Рузвельтом и Черчиллем по вопросу о сроках и месте открытия второго фронта, упорные попытки некоторых кругов Англии и Америки найти пути для сепаратного соглашения с верхушкой фашистской Германии, чтобы дать фашистам возможность бросить все свои силы против Страны социализма.

Понимая, что после победы над фашизмом между СССР и демократической Польшей установятся дружественные отношения, Черчилль провоцирует восстание, надеясь опередить освобождение Варшавы и всей Польши нашими войсками.

Очень подробно и интересно показана в сценарии Н. Вирты и та диверсионная работа, которую вела английская разведка вокруг Тито в Югославии. Жак Дюкло в газете «За прочный мир, за народную демократию» (№ 13, июль 1949 г.) писал: «Мы вправе предполагать, что во время войны Интеллидженс сервис имело в непосредственном окружении Тито свою агентуру. Открытая измена клики Тито, несомненно, подготовлялась издавна. Теперь положение становится все яснее по мере того, как правители Югославии вынуждены сбрасывать маску и показывать свое истинное лицо лакеев и агентов империалистов».

С большевистских, партийных позиций фильм должен дать правдивый, художественно убедительный, политически точный анализ событий, происходивших в Югославии в 1944 году, — анализ, обладающий доказательной силой подлинного документа.

Так правда художественная сольется здесь с правдой документальной. И это будет свидетельством идейно-творческой зрелости советской кинодраматургии, создающей истинно художественные произведения, ибо «истинно художественное произведение всегда поражает читателя своего истиною, естественностию, верностию, действительностию до того, что, читая его, вы бессознательно, но глубоко убеждены, что все, рассказываемое или представляемое в нем, происходило именно так и совершиться иначе никак не могло» (В. Белинский).

Каждая военно-стратегическая операция направлена против сил врага, действующего в соответствии со своими стратегическими планами. Как ни порочна была стратегия командования немецко-фашистской армии, как ни порочна и вся военная доктрина врага, но враг был сильный, жестокий, опасный. Таким он и показан в сценариях художественно-документального жанра. Гитлер, Гиммлер, Геринг, руководители германского генерального штаба проходят перед нами точно экспонаты страшного паноптикума. Исторически верно, документально точно, художественно ярко и правдиво изображены они в сценариях, страница за страницей запечатлевающих летопись Великой Отечественной войны.

* * *

Создание сценариев и фильмов художественно-документального жанра о победе советского народа над фашистской Германией под силу художникам передового искусства — искусства социалистического реализма.

Искусство умирающего мира боится правды. Поджигатели новой войны и их прислужники хотели бы очень многое скрыть из недавней истории, фальсифицировать события второй мировой войны.

А перед мастерами советского кино, перед художниками самого важного, самого массового из искусств стоит благородная и благодарная задача — успешно и всесторонне продолжать работу в новом, уже родившемся жанре, и продолжать со смелостью, свойственной передовым советским художникам, создавать новые произведения киноискусства, обращенные к народам всего мира, рассказывающие им документально подтвержденную и раскрытую художественными средствами правду о второй мировой войне, о победе сил прогресса и демократии над силами фашизма и империалистической реакции.

Ю. Екельчик

ОПЕРАТОР — КИНОДРАМАТУРГУ И КИНОКРИТИКУ

Воплощение творческого замысла драматурга в образах киноискусства осуществляется коллективом людей самых различных творческих профессий: режиссером, оператором, художником, композитором, актерами. Режиссер и оператор синтезируют творческие усилия всего коллектива. Именно они облекают литературные образы сценария в конкретную кинематографическую форму. Вот отчего творческое взаимодействие, установившееся между режиссером и драматургом, в значительной мере должно быть распространено и на оператора.

Взаимодействие операторского мастерства с драматургическим замыслом автора проявляется в том, что операторская интерпретация может акцентировать те или иные оттенки диалога даже тогда, когда актер их не акцентирует. Именно изобразительным акцентом в ряде случаев можно достигнуть наиболее острых и неназойливых драматических результатов. Выразительным ракурсом лица актера, движением камеры или освещением оператор может подчеркнуть особую значительность фразы, даже если она произнесена сдержанно и спокойно; он может направить внимание зрителя на смысл произносимого и, таким образом, усилить звучание этой фразы в данной драматической ситуации. Пейзажи, соответственно трактованные оператором, могут восполнять несказанное словами и вызывать чувства, которые нельзя выразить в диалоге.

Движущаяся камера как средство изображения, свойственное только кинематографу, обладает огромными возможностями. Она помогает воплощению на экране драматургических контрастов и сюжетной динамики.

Повороты камеры или движение ее образуют целую монтажную фразу, и такая фраза может совмещать в одном кадре драматургические противоположности, возникающие или постепенно, или внезапно.

Свет и тональное решение кадра также являются важнейшими факторами драматургического акцента и эмоциональной окраски изображаемой сцены.

Примером того, как изобразительное решение кадра усиливает сюжетно-драматическое напряжение, может служить эпизод из фильма М. Ромма и Б. Волчека «Человек № 217», когда героиня направляется к спящему Курту. Ярко блеснувший в ее руках нож, внезапное пятно света, возникшее на стене от открывшейся в спальню двери, резко обрисованная тень и следующее за этим появление Кузьминой, лицо которой полно решимости, — таково нарастание событий, драматичность которых усилена ритмом внезапно возникающих световых пятен, то-есть ритмом динамического света, примененного оператором с большим мастерством.

Даже на одном этом примере не трудно убедиться, что оператор обладает неисчислимыми возможностями драматургической выразительности при зрительной реализации драматургического произведения в кинофильм.

С развитием цветной кинематографии эти возможности еще более расширяются.

Об этом хотелось бы скромно напомнить авторам-кинодраматургам, напомнить, что весь творческий процесс кинематографической реализации их замыслов заключается в неустанных поисках изобразительных средств раскрытия образа и пластического выражения идеи произведения.

Кинодраматург, работая над сценарием, должен учитывать возможности операторского искусства, то-есть понимать возможности кинематографической изобразительной формы.

В период немого кино драматург, оперируя словом, выраженным в надписях, главные средства выражения идеи искал в движении, действии и в других особенностях кине-

Кадр из фильма «Человек № 217»

матографической формы, проявляя при этом большую изобретательность.

К сожалению, с приходом звука кинодраматурги почти полностью прекратили поиски изобразительной, зрительной формы. Большинство литературных сценариев последнего времени почти ничем не отличается по форме изложения от театральной пьесы. Но в театре слово и актер, его произносящий, несут на себе содержание пьесы и являются основой выражения идеи. Декоративное же оформление спектакля всегда в той или иной степени условно, в силу самой природы театра, в силу пространственной ограниченности сценической площадки. Естественно, что условный, иллюзорный театральный пейзаж не может выполнять такой самостоятельной смысловой функции, как реалистический пейзаж в кино.

Киноискусство воспроизводит пространство и движение реальное, не ограниченное в своей протяженности.

Кинодраматургу нельзя забывать, что с приходом звука кино не потеряло всех чрезвычайно выразительных качеств немого кино. Слово обогатило эти качества, а острота и выразительность изображения движения, действия, монтажных сопоставлений остались. Поэтому звуковой сценарий должен опираться не только на текст диалога, но и на все иные возможности кинематографического языка, которыми не располагает ни одно из искусств.

Однако редко в каком сценарии можно встретить картины природы, описание места, в котором находятся, живут и действуют его герои. Не чаще можно найти и намек на время действия — происходит оно днем или ночью, утром или вечером, зимой или летом.

Кинодраматурги почти ничего не рассказывают о внешнем виде персонажей, ограничиваясь в перечне действующих лиц указанием фамилии, имени и возраста. А ведь каждый намек на внешность, одежду, внимание к деталям, характеризующим персонаж, помогут реализации образа, его становлению в произведении, его воплощению во всей неповторимости и типичности.

Как часто приходится кинорежиссеру, оператору, художнику угадывать место и время действия, обстановку, внешний облик героя, сообразуясь с содержанием и текстом сцены, и как часто они ошибаются, придумывая детали, противоречащие образам и идее сценария!

Кинодраматург в своих замыслах как бы первым видит будущий фильм. И потому хотелось бы, чтобы он записал то, что видит, а не только то, что слышит.

От кинодраматурга мы ждем понимания возможностей не только режиссерской, но и операторской интерпретации, понимания всех тех возможностей кинематографической изобразительной формы, в которой находят свое выражение драматургические замыслы. Речь идет не о технологии, а о том, что оператор вправе ожидать от драматурга описания зрительного ощущения, которое соответствует тому или иному эпизоду и авторскому замыслу в целом.

Здесь можно сослаться на литературные произведения, созданные задолго до возникновения кинематографа. Гоголь, например, писал: «А между тем степь уже давно приняла их всех в свои зеленые объятия, и высокая трава, обступивши, скрыла их, и только козачьи черные шапки одни мелькали между ее колосьями». «...И козаки, прилегши несколько к коням, пропали в траве. Уже и черных шапок нельзя было видеть; одна только быстрая молния сжимаемой травы показывала бег их». «...Окно с цветными стеклами, бывшее над алтарем, озарилося розовым румянцем утра, и упали от него на пол голубые, желтые и других цветов кружки света, осветившие внезапно темную церковь. Весь алтарь в своем далеком углублении показался вдруг в сиянии; кадильный дым остановился на воздухе радужно освещенным облаком. Андрий не без изумления глядел из своего темного угла на чудо, произведенное светом». (Гоголь, «Тарас Бульба»).

Какие богатые возможности для кинематографической изобразительной формы заключены в описании этих эпизодов!

Я не собираюсь настоящей статьей возобновлять забытый спор о так называемом «техническом» или «эмоциональном» сценарии. Задача значительно проще и яснее. Речь идет о том, чтобы кинодраматурги не забывали о зрительных категориях киноискусства и строили свои замыслы в соответствии с ними, а также рассказывали, в меру особенностей своего умения видеть, что и как они видят.

Чем выше будет литературное достоинство их рассказа, тем больше мы получим возможностей приблизить фильм к авторскому замыслу, расширить и углубить этот замысел в процессе его реализации, сделать изобразительную кинематографическую форму богаче и многообразнее.

Все сказанное в значительной мере относится также и к критикам. В статьях о кинокартинах они часто стремятся только изложить своими словами содержание фильма и создать, таким образом, еще один вариант уже написанного либретто. Некоторые поднимаются до анализа содержания и драматургии фильма. Не подлежит сомнению, что этого совершенно недостаточно, если речь идет не о сценарии, а о готовом кинопроизведении, о кинофильме.

Подвергая анализу идею произведения, критик не может абстрагироваться от тех конкретных форм, в какие эта идея облечена.

Характер пейзажа, освещение, ракурс, движение камеры и все иные элементы изобразительной кинематографической формы являются категориями творческими, идейными, а не техническими, как привыкли считать многие критики. Между тем, анализируя фильм, многие критики позволяют себе совершенно не упоминать об изображении в фильме, то-есть об искусстве оператора, или упоминать о нем вскользь, ограничиваясь ничего не значащими фразами — «на хорошем уровне фотография в фильме» или «работа оператора невыразительна»...

Изображение является одной из основ киноязыка, и критический анализ изображения неотделим от критического анализа всех остальных компонентов фильма. Речь идет, таким образом, не о технике, а о том, что и как изображено, что видит зритель и в какой мере изображение реализует основную идею сценария.

Очень редко можно встретить действительное понимание этой стороны дела, а значит и стремление критиков проанализировать работу оператора и оценить ее достоинства и недостатки.

Совершенно понятно, что искусство изображения во времени, в движении и в реальном пространстве не имеет еще установившихся методов критики и обширной искусствоведческой терминологии. Теоретические выводы и обобщения будут способствовать развитию операторского искусства в его поисках новых форм и средств выразительности, наиболее полно реализующих основную идею кинодраматургического произведения. Теория операторского искусства только начинает определяться. Задача критики — помочь становлению этой теории, а не игнорировать ее. Однако стремление к наиболее полному и осознанному использованию средств кинематографической изобразительной формы, воплощающей идею кинематографического произведения, давно уже ставит перед критикой вопрос о теоретическом осознании этих средств, о таящихся в них возможностях и об изучении результатов их применения.

Критика обязана участвовать в формировании теории нового изобразительного искусства, раскрывать большой творческий опыт советских мастеров и определять перспективы дальнейшего развития советского операторского искусства.

„РАЙНИС“

Ю. Райзман

Поэт-борец

В последние годы советская кинематография создала ряд серьезных художественно-биографических фильмов. Эти фильмы в известной мере определили дальнейшие пути развития биографического жанра в советском кино.

В то время, как буржуазная кинематография рассматривает каждый биографический фильм только как повод для рассказа нескольких анекдотов из частной жизни того или иного знаменитого человека и умышленно искажает образ героя, советское кино ставит своей задачей познакомить зрителей с теми делами, которые принесли герою народное признание, с содержанием его жизни, со взглядами, которые он исповедывал.

Именно этому принципу стремились следовать и мы при работе над фильмом, посвященным великому латышскому поэту Яну Райнису.

Глубокой народной любовью окружено в Латвии имя Райниса. Положительно нет такого уголка в стране, где бы не знали его произведений, где бы свято не чтили его имени. Огромная популярность Райниса в широчайших кругах латышского народа объясняется не только его блестящим литературным дарованием, но и той огромной ролью, которую он сыграл в истории революционного движения Латвии.

В лучшие годы своей жизни весь свой талант Райнис отдавал делу борьбы латышского пролетариата с гнетом помещичье-капиталистической системы.

Приступая к созданию фильма, весь наш коллектив понимал, как почетна и одновременно ответственна стоящая перед нами задача. Мы должны были воссоздать на экране образ основоположника латышской революционной литературы, страстного публициста и пламенного борца, каким его помнит, знает и любит латышский народ.

Изучить жизнь Райниса нам помогло его замечательное литературное наследство. Произведения Райниса ввели нас во внутренний мир поэта. Во время чтения его стихов, песен, публицистических статей перед нами возникал образ человека поразительной душевной чистоты, мягкости и правдивости. В то же время эти черты гармонично сочетались в Райнисе с большим общественным темпераментом и страстной целеустремленностью.

В многочисленных встречах и беседах с ныне здравствующими друзьями и соратниками великого поэта мы узнавали все новые и новые факты из его биографии. Наши сведения о Райнисе значительно обогатились благодаря историческим материалам, любезно предоставленным нам латвийскими музеями и архивами.

Изучение всех этих материалов убедило авторов сценария Ф. Рокпелниса и В. Крепса в том, что наиболее яркие страницы жизни Райниса связаны с годами подъема революционного движения в России и в Латвии в период революции 1905 г. В те годы Райнис активно работал в подпольных революционных кружках, участвовал в стачечном движении, шел в первых рядах демонстрантов. Его стихи и песни, призывавшие к борьбе за свободу, звучали на рабочих собраниях и митингах.

Этому периоду наибольшей творческой и общественной активности поэта-борца и посвящен сценарий и фильм.

Велика была связь Райниса с родным латышским народом. Именно это мы и хотели в первую очередь показать в картине.

Не менее тесные узы дружбы и любви связывали латышского писателя и революционера с русским народом, с революционным движением российского пролетариата. Райнис воспитывался в традициях русской культуры, крепко любил и настойчиво пропагандировал русскую литературу. Его перу принадлежат переводы на латышский язык «Бориса Годунова» и «Моцарта и Сальери» Пушкина, «Демона» Лермонтова. Студенческие годы Райнис провел в петербургском университете, где сдружился со многими представителями русской прогрессивной интеллигенции.

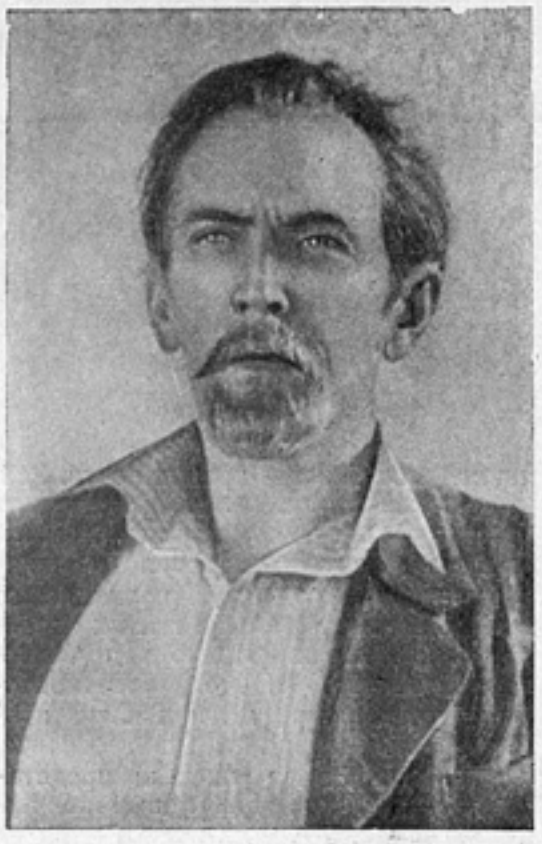
Райнис не представлял себе исторической судьбы своей родины вне ее связи с Россией. «Мы боремся за свободную Латвию в свободной России!» — так говорил Райнис и за это он боролся.

Человек большой душевной чистоты и принципиальности, Райнис и в личной жизни сохранял эти черты. Он любил поэтессу Аспазию, умную, красивую, талантливую женщину, которая, однако, не всегда полностью разделяла его политические убеждения. Отметая чуждые ему взгляды Аспазии, оставаясь верным своим революционным идеалам, Райнис до конца жизни пронес чувство любви к этой незаурядной женщине. Эту интересную черту в образе Райниса мы также стремились раскрыть в картине.

Фильм о Райнисе вернул нас вновь к 1905 году — одному из самых боевых и волнующих этапов в истории революционного движения в России. Раскрыть великую романтику этих суровых и вместе с тем светлых дней, вписать в нее образ Райниса, органически сплетая непримиримость революционера с лирикой тонкого трепетного художника, — такова была одна из самых сложных и интересных творческих задач нашей работы.

Подлинной радостью была для меня встреча с коллективом латышских драматических актеров, которые исполняли все роли в картине. Талантливые актеры, воспитанные в традициях русского сценического реализма, с большой серьезностью отнеслись к съемкам.

В центральной роли Яна Райниса наши зрители впервые увидели артиста Лиепайского драматического театра Я. Грантинь. Мне кажется, что мы не ошиблись, пригласив его на



Артист Я. Грантинь в роли Райниса

роль, от исполнения которой во многом зависела удача постановки. Я. Грантинь — актер большого дарования, тонкий, разнообразный и неизменно правдивый. Обладая ярким темпераментом и точным актерским мастерством, Ян Грантинь, в основном, сумел передать в образе Райниса романтические стороны характера поэта и черты страстного непримиримого революционера. Жену Райниса — поэтессу Аспазию играет талантливая актриса М. Клетниеце. На роль барона фон Мейендорфа был приглашен один из выдающихся актеров Латвии Я. Осис. Он смело берет очень резкий рисунок роли. И, доводя его подчас до гротеска, всегда остается правдивым и реалистичным. В исполнителях остальных ролей я встретил также способных и дисциплинированных актеров.

Много таланта, труда и любви вложили операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан в изобразительное решение картины. Крупный латышский театральный художник Г. Ликумс и художница М. Спертале, очень быстро освоившие оособенности кинопроизводства, привнесли в картину отличное знание эпохи. Композитор А. Скульте, тонкий музыкант, положил в основу партитуры фильма народные мелодии.

Картина о Райнисе снималась в двух вариантах — латышском и русском. Русский текст на съемке произносили те же латышские актеры. Это было сделано для того, чтобы при последующем переозвучании добиться полного совпадения артикуляции. Все же это не освободило русских актеров от серьезной творческой работы. На озвучание роли Райниса мы пробовали много актеров, и только от А. Консовского, на котором мы в результате и остановились, удалось добиться необходимого совпадения зрительного и звукового образов. Актер легко вошел в образ Райниса и неотделимо слился с его пластическим воплощением. Мягкие и лирические интонации, первоклассное чтение стихов — полностью совпали с чертами образа, созданного актером Я. Грантинь.

Артистка О. Жизнева, тщательно и любовно подойдя к роли Аспазии, также вложила в озвучание фильма свое богатое актерское мастерство. Удачного совпадения с образами фильма добились при озвучании актеры М. Болдуман, Н. Дорохин, А. Войцик, Л. Драновская, И. Переверзев и другие. Артист Я. Осис сам озвучивал в русском варианте роль барона Мейендорфа, сохранив при этом все интонационное богатство роли.

При озвучании фильма «Райнис» я впервые столкнулся с этой областью кинематографической техники. К сожалению, мало кто знает у нас, какого напряжения, творческой гибкости и актерского мастерства требует это дело от актеров.

За время постановки фильма я вынес глубокое и искреннее убеждение в том, что молодая латвийская кинематография несомненно имеет большие возможности для дальнейшего своего роста и развития.

И. Чекин

Человек горящего сердца

„Доброе утро, крестьянин. Ты что же, задумал стать лошадью?" Крестьянин хмуро смотрит на человека, задавшего ему этот вопрос. Он отвечает медленно и неохотно:

«Помещик прикажет — станешь лошадью».

Потрясенный встречей на дороге, поэт и журналист Плекшан протягивает деньги крестьянину, впрягшемуся вместо коня в телегу. Вспыхивает огонек надежды в глазах измученной старухи, сопровождающей Райниса (так зовут крестьянина). Неожиданное счастье: они смогут купить лошадь! Этот случайно появившийся на их пути добрый человек — само избавление!

Но Райнис отказывается взять деньги от незнакомого человека.

Кадр из фильма «Райнис»

— Гордый ты человек, — говорит ему Плекшан.

— Это весь мой капитал — гордость!..

И, приподняв оглобли телеги, крестьянин тянет ее на трудный подъем, а вслед за ним плетется согнувшаяся от бедствий и нужды женщина.

Плекшан провожает их глазами. И снова идет он по дорогам и полям Латвии. Безнадежность и горе видит на своем пути поэт, народную скорбь. Тихий стон закабаленной Латвии слышит Плекшан. Этот стон звучит в городах и селах, деревнях и равнинах Латгалии. Скорбит земля.

А еще только день назад плыли плоты, приближаясь к Стаборагу — утесу, на котором, по народным преданиям, боролся богатырь Лачплесис с врагом латышского народа черным рыцарем. И до сих пор еще ходит легенда, что они каждую ночь продолжают здесь сражаться, вот уже семьсот лет.

И на плоту, окруженный случайными дорожными спутниками — бедняками и крестьянами, рассказывает Плекшан о могучем Лачплесисе, о его борьбе за правду и свободу.

Много поездок и путешествий совершил Плекшан. Они давали ему возможность видеть и познавать, находить суровую правду для своих стихов и песен. Но ничто не потрясло его так сильно, как последняя встреча со старым Райнисом.

И вот в редакции газеты, собрав сотрудников, он читает им свою последнюю статью, где каждое слово — ненависть, где каждая фраза — призыв покончить с произволом.

Все говорят ему, что за опубликование такой статьи закроют газету, арестуют редактора. Это по существу восстание против существующего строя.

Но Плекшан непоколебим. Он сумеет сохранить газету, найдет псевдоним для подписи.

— «Непримиримый» — так нужно подписать ее, — предлагает один из товарищей по редакции.

— Нет, — говорит Плекшан.—Из всех встреч на моей дороге была одна, которую нельзя забыть. Я не видел человека беднее, но больше его бедности — была его гордость.

— Кто он такой?

— Его зовут Райнис. И в статье я многое сказал от его имени. Решено. Я подписываюсь: Райнис.

Газета мелькает везде и всюду. Ее листы расходятся по рукам. Статья Райниса — как удар грома для врагов латышского народа. Она— как сверкнувшее из-за туч солнце для латышских рабочих и крестьян.

— Кто этот Райнис? Откуда он?

— Такие слова мог написать только человек горящего сердца!..

Этими сценами рождения мужественного поэта и обличителя Яниса Райниса начинается литературный сценарий Ф. Рокпелниса и В. Крепса, рассказывающий нам о жизни, творчестве и борьбе славного сына латышского народа, его трибуна и певца.

Сценарий, по которому осуществлена постановка фильма, несомненно, является серьезной и впечатляющей литературной работой, а кинофильм свидетельствует о дальнейшем росте латвийского киноискусства.

Кадр из фильма «Райнис»

Артистка М. Клетниеце в роли Аспазии

Горящее сердце Яниса Райниса, его непримиримость в борьбе с мейендорфами, потомками черных рыцарей и немецких баронов, его неукротимое, постоянное желание видеть Латвию свободной—вот те основные черты, из которых создается в сценарии образ латышского поэта.

Вся история его жизни, полная обаятельности и душевной красоты, его чистая любовь к актрисе и поэтессе Аспазии и ее ответное большое чувство не заслоняют в сценарии и картине главной темы: Райнис — как певец будущей свободы и счастья, поэт, идущий навстречу революции, поэт, трепетно произносящий слово: «Ленин». Жизнь Яна Райниса — Плекшана предстает перед нами во всем ее разнообразии.

Одной из наиболее сильно написанных сцен является эпизод суда над Райнисом. В этом эпизоде Райнис утверждается как человек, навсегда связавший свою жизнь с народом. Нет, ему не приносят утешения сладкие слова знаменитого петербургского адвоката, читающего судьям юношеские, лирические стихи Райниса и призывающего суд отнестись к заблуждениям поэта, как к некоторой игре ума. Нет, его не остановят светящиеся слезами глаза любимой Аспазии. И в своем заключительном слове Райнис читает написанные в тюрьме стихи. Они обращены к суду, ко всем присутствующим в зале суда, к этим роскошно разодетым людям, из любопытства явившимся посмотреть на редкостное зрелище.

Гремит голос поэта-подсудимого:

Вздымай валы, упрямая стихия!
Нет, не порвешь ты паруса тугие.
Рычи, свисти, вступая снова в бой,
Но мы достигнем дали голубой...

Смятение в зале суда. В голосе Райниса не только обличение. Он предсказывает рождение новой Латвии:

Но мы достигнем дали голубой...

* * *

Режиссер Ю. Райзман, осуществивший постановку этой картины, пошел по смелому и благородному для советского художника пути. Его заинтересовало главное: показ двух миров в их борьбе. И в этой борьбе мы ясно видим, кто победит.

Вот бежит впереди Яна Райниса дежурный чиновник губернатора фон Мейендорфа — высохший, морщинистый человечек с лицом мумии, глазами крысы. В этих семенящих шажках, в этих воровских взглядах, бросаемых чиновником на спокойно идущего за ним поэта, мы видим, ощущаем, что губернаторский дворец боится Райниса! Великолепию, богатству и пышности, кричащим из всех углов, — всему этому угрожает Райнис. И ожиревший, занимающий губернаторское кресло Мейендорф, учтиво предлагающий Райнису написать оду в честь государя, — он также боится спокойно и насмешливо смотрящего на него Райниса!

— Нет, мне не нужна вакансия Гете при вашем дворе, — отвечает Райнис Мейендорфу.

В гневе губернаторов и генералов, полицейских чинов и банкирских тузов, направленном против Райниса, мы снова видим глубокий страх перед силой его мысли, его поэтического слова!

Вот эту политическую взволнованную направленность картины правильно нашел Ю. Райзман. В его толковании поэт неразрывно связан с народом.

В народных сценах картины, особенно в эпизодах подавления забастовки на верфи и в демонстрации рабочих на улицах города, Райзману удается показать не просто массу, а характеры и черты отдельных представителей народа. За героем картины идут люди, освещенные огнем сопротивления. Вы запоминаете их лица, упрямые подбородки, расчерченные морщинами лбы... В глазах, которые смотрят с экрана, вы читаете силу и глубину переживаний людей, хлебнувших полную меру бедствий и горя.

Мечется хозяин конторы Гросс. Среди слушающих его напряженных и суровых рабочих он выглядит почти карикатурно. Вглядываясь в него внимательнее, в эти бегающие глаза, в трясущиеся от ужаса руки, вы понимаете: он ненавидит всех, кто стоит здесь, готов их задушить.

Мастер — хозяйский холуй, забравшись на крышу, кричит полицейским, показывая на зачинщиков:

— Вот этого! Вот этот! За этим!

И мы узнаем другого Гросса, чуть поменьше, чуть победнее, но с тем же сердцем хищника и такого же врага рабочего класса.

Придавая этим образам острый карикатурный вид, Райзман беспощадно обличает классовых врагов латышского трудового народа, показывает их с большой сценической выразительностью и остротой.

К сожалению, этого нельзя сказать о некоторых положительных персонажах, в частности, о русских людях, — первых революционных друзьях поэта, в известной мере определивших его путь борьбы и сопротивления. Особенно это относится к образу Александрова — человека, рассказывающего Райнису о Ленине.

Приходится принимать на веру все, что они говорят. Как художественные образы они уходят из памяти и внимания сразу же, как только начинается следующий эпизод. Уже трудно вспомнить, в чем же их существенное различие друг от друга, — настолько одинаково и неумело они созданы авторами сценария и настолько актерски бесцветно решены в картине. Без всякой попытки режиссера хоть чем-то оживить их сценический путь проходят они по отдельным эпизодам фильма.

Этот чрезвычайно существенный и ощутимый недостаток не может скрыть смелая и яркая работа режиссера во всем остальном решении фильма.

Актер Лиепайского театра Я. Грантинь создал волнующий, близкий нам образ Райниса. Все разнообразие его переживаний, страстную горячность стихов, нескончаемую смену впечатлений, чистоту любви к Аспазии — мастер латышского театра передает увлекательно, просто, сильно.

В эпизодах встречи с губернатором края, прихода к рабочим после разгона демонстрации, встречи и прощания с Аспазией Грантинь достигает исключительной убедительности и законченности.

Четко и медленно, взвешивая каждое слово, в тишине рабочего нищенского дома говорит Янис Райнис старой женщине:

— Есть два пути, мать. Один путь — это встать на колени. И есть другой путь, он бесконечно труден — это путь борьбы.

Он обращается к рабочим, подавленным разгоном забастовки:

— А разве перед вами не мелькнул хоть на мгновение луч свободы?

И зрителей, присутствующих в зале, захватывает волнение поэта и революционера.

Мятущуюся Аспазию, часто теряющую нить верной жизни, но находящую ее после перенесенных больших переживаний, ее большие радости и большие печали ярко передает актриса Художественного театра Латвийской ССР Мильда Клетниеце. Творчество этой актрисы разносторонне. В одном из значительных спектаклей театра — «Весна в селе Речном» (пьеса А. Броделэ) она сыграла трактористку Марту — женщину новой Латвии, сообщив этому образу большую привлекательность и жизненную достоверность.

В согласном и стройном коллективе, создавшем фильм «Райнис», значительное место занимают операторы А. Шеленков и Чен Ю-лан и художник К. Ликмус.

Картины латвийской природы, выразительные по краскам начальные кадры на реке близ Стаборага, грустные поля Латвии — все это превосходно передает и дополняет мир переживаний двух Райнисов: крестьянина, — воплощающего в себе образ угнетенного, но готового к борьбе народа, и поэта — певца свободы и солнца.

Кинофильм «Райнис», несомненно, относится к большим, положительным явлениям в жизни всего нашего многонационального киноискусства. Он решает некоторые принципиальные вопросы, связанные с показом героя в живой, непосредственной связи с народом и без увлечения его личной, интимной судьбой. В этом немаловажном для роста киноискусства обстоятельстве «Райнис» является примером, достойным подражания.

Вместе с тем это удачное в основном произведение латвийской кинематографии повторяет старые ошибки некоторых фильмов о национальных героях, где отдельные прогрессивные деятели народа, революции, партии представлены маловыразительными, проходными персонажами.

Сейчас, когда национальная кинодраматургия должна решать в своих произведениях самые значительные вопросы сегодняшней жизни наших братских народов, одновременно перелистывая наиболее замечательные страницы прошлого, особую остроту приобретает вопрос о равноценности художественного и идейного звучания всех героев — больших или малых, — представляющих прогрессивные черты народа, его культурное и духовное богатство.

Основной успех фильма «Райнис» в том, что главный образ фильма — поэт как певец своего народа — правильно решен всем творческим коллективом.

Будем ждать от латвийской кинематографии новых фильмов о людях горящего сердца, творцах свободы и счастья народа, строителях коммунистического общества в Советской Латвии.

С. Розен

СОЗДАНИЕ ОБРАЗА В ДОКУМЕНТАЛЬНО-БИОГРАФИЧЕСКОМ ФИЛЬМЕ

1

В дни празднования 150-летнего юбилея со дня рождения Пушкина на экранах страны появился документальный фильм о поэте, явившийся важным событием в культурной жизни страны*. Советские люди любят и чтут дорогое имя Александра Сергеевича Пушкина; каждое слово о великом поэте волнует и радует их.

Задача, которую поставил перед собой творческий коллектив, взявшийся в небольшой по метражу ленте рассказать средствами документального кино о гениальном русском поэте, почетна, ответственна, но и весьма нелегка.

Нужно было поведать о человеке, который жил и творил очень давно, в эпоху, с которой наши современники знакомы лишь по историческим материалам, по произведениям литературы, живописи, графики, музыки. Обилие фактического материала, посвященного Пушкину, любовно собираемого и хранимого в десятках архивов и музеев, особая требовательность аудитории, связанная с ее высокой культурой и широкой осведомленностью, обязывали к самому скрупулезному изучению огромного количества материала.

Но главные трудности заключались, разумеется, в широте самой темы.

«Значение Пушкина неизмеримо велико, — писал Чернышевский, — через него разлилось литературное образование на десятки тысяч людей, между тем как до него литературные интересы занимали немногих. Он первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела... Он был первым поэтом, который стал в глазах всей русской публики на то высокое место, какое должен занимать в своей стране великий писатель. Вся возможность дальнейшего развития русской литературы была приготовлена и отчасти еще приготовляется Пушкиным».

Никто из писателей не оказывал такого большого влияния на развитие культуры, как Пушкин. Созданные им образы вдохновляют мастеров всех видов искусства. Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский, Глинка и другие корифеи мирового искусства не раз обращались к произведениям Пушкина. Выдающиеся мастера кисти — Кипренский, Тропинин, Серов и Репин — навеки запечатлели образ самого поэта в своих замечательных картинах.

Пушкин был не только великим художником. Он славен своим вольнолюбивым гуманизмом, своими прогрессивными идеями.

Невозможно представить себе картину о великом поэте, не рассказывающую о том, как гениальный поэт, в творчестве которого, по меткому определению А. М. Горького, «чувствуется нечто вулканическое, чудесное сочетание страстности и мудрости, чарующей любви к жизни и резкого осуждения ее пошлости...», сумел проникнуть в душу нашего народа, как голос Пушкина, воспевавший свободу, глаголом жег сердца людей, бичевал царское самодержавие, будил сознание лучших сынов родины. Нельзя было бы не показать в фильме, что Пушкин «не только великий русский поэт своего времени, но и великий поэт всех народов и всех веков, гений европейский, слава всемирная...» (В. Белинский).

Особенно важно отобразить великое значение поэта для наших дней, когда советский народ принял на вооружение гениальное слово Пушкина. Творчество великого поэта помогает нам познать мир, познать самих себя; в его произведениях черпаем мы новые силы для борьбы, бодрость, мужество и веру в правое дело. Ведь именно поэтому так близок, так современен Пушкин сегодня, поэтому он существует как наш друг и соратник, входит неотъемлемой частью в социалистическую культуру.

Вот далеко не полный круг тех огромных вопросов, которые должны были осветить авторы фильма о Пушкине. Умолчать о чем-либо — значило бы обеднить образ Пушкина, исказить его истинную роль в развитии мировой культуры. И наш советский зритель сразу почувствовал бы фальшь, не поверил бы фильму. Ибо кто же из сидящих в зале не знает Пушкина? Кто с детских лет не декламировал наизусть его стихов, не изучал его биографии, не наслаждался операми и романсами, написанными по его сюжетам, художественными полотнами, созданными по мотивам его произведений?

2

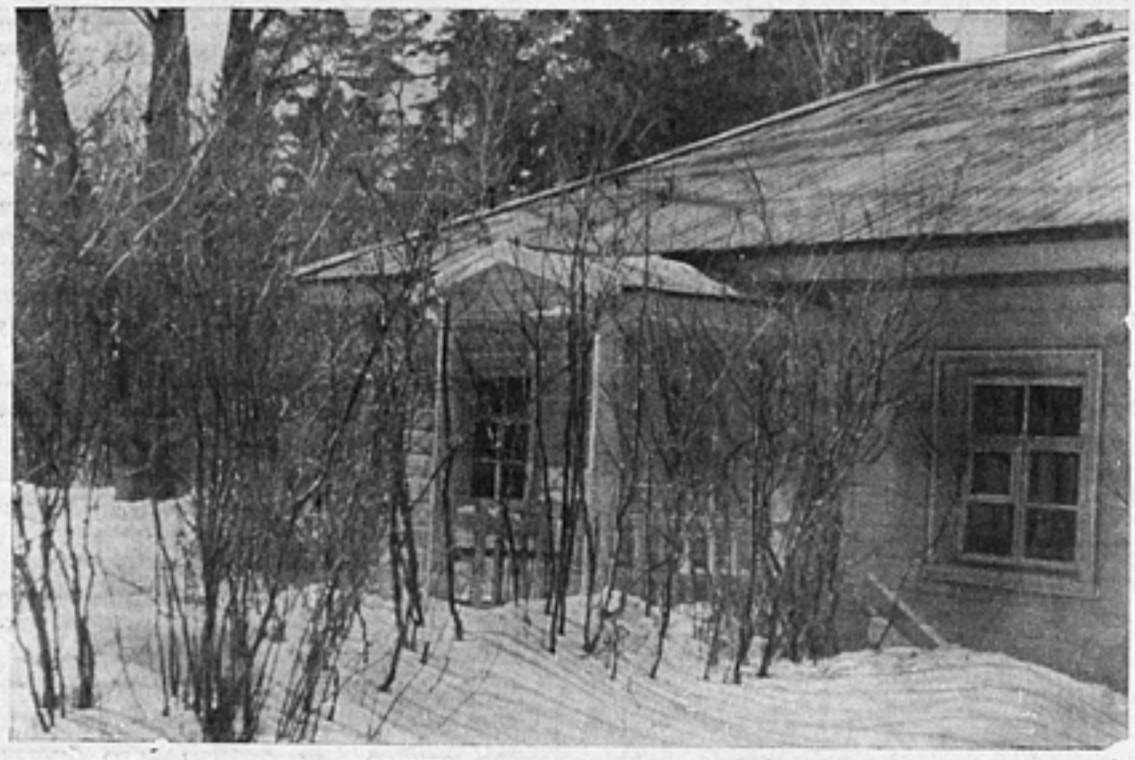
Как видим, трудностей было не мало. И первая из них — это отобрать материал, найти наиболее характерное, типичное.

Здесь же должен был встать вопрос и о методе организации материала, о том, как уложиться в тесных рамках метража, не обеднив и не исказив образа великого поэта. Можно было, конечно, ограничить свои задачи простым монтажем отдельных документов и видов пушкинских мест, объединенных дикторским текстом. Вероятно, это было бы тоже интересно и в какой-то мере поучительно. Однако коллектив занял иную, более верную позицию. Он решил не только документально рассказать о фактах биографии Пушкина и об обстановке, в которой он творил, но и ближе познакомить миллионы зрителей с его творческим путем, ярче осветить многогранный образ великого поэта, глубже раскрыть его непреходящее значение в истории русской и мировой культуры.

Теперь уже можно отметить удачное, в основном, решение поставленных задач. Быть может, пушкиноведы и предъявят авторам те или иные претензии, укажут, что какие-то детали биографии поэта опущены, что некоторые стороны его деятельности хотелось бы видеть полнее освещенными, найдут и другие существенные недочеты. Одно бесспорно — фильм «получился» содержательным и интересным. В нем верно переданы основные этапы жизни поэта, правильно раскрыт его образ, показан титанический творче-

---

* Сценарий и текст С. Нагорного, режиссеры — С. Бубрик, В. Николаи, операторы — А. Левитан, В. Микоша, А. Семин, А. Шафран, Г. Бобров, Н. Долгов, А. Хавчин.



Кадр из фильма «Пушкин»

ский труд человека, чье имя так дорого нашему народу.

Обилие иконографического материала и обширность темы фильма — эти главные трудности, стоявшие перед коллективом,—преодолены удачно потому, что авторами найдена правильная форма кинематографического изложения. Фильм о Пушкине, по сути говоря, это кинолекция, в которой дикторский текст и изобразительный ряд, дополняя друг друга, создают убедительный образ поэта. При этом авторы сумели заставить каждый кадр с гравюрой, с листком рукописи, с видом памятных пушкинских мест зазвучать с наибольшим подтекстом, и тем самым передать зрителю гораздо больше, чем можно сообщить словами за короткое время киносеанса.

Выбранный авторами способ изложения предоставил возможность содержательно рассказать об основных вехах жизни поэта, начиная с подмосковной деревни Захарово, где в детстве проводил лето Пушкин, и с Царскосельского лицея, где он учился, вплоть до последнего трагического события — убийства поэта.

Поведав об Отечественной войне 1812 года, определившей духовную жизнь поколения поэта, последовательно переходя от этапа к этапу биографии Пушкина, фильм раскрывает образ вольнолюбивого гуманиста и гениального художника, черпающего вдохновение в народе, образ родоначальника великого русского реалистического искусства.

3

Хорошо сделано начало картины. На экране кадры Москвы—родины великого поэта. Замечательно, что в самом начале даны виды именно сегодняшней столицы. Авторы как бы говорят: вот она какая подлинная родина поэта — это Москва сороковых годов двадцатого века, столица первого в мире социалистического государства. И здесь, в этом чудесном городе, высится памятник поэту. Авторы дают почувствовать: нет, не только архитектурно сливается воедино с ансамблями новых домов этот замечательный памятник, — это Пушкин, как наш современник, органически сливается с нашей культурой, с нами, людьми Сталинской эпохи.

И сразу же после первых кадров — скачок во времени назад.

Те же улицы, те же места... Вот каким был наш любимый город сто пятьдесят лет назад, в то время, когда в нем родился гениальный поэт. Булыжные мостовые, низенькие домишки. Разумеется, это не подлинные, заснятые на пленку виды города, а только кинорепродукции старинных рисунков, но они поданы так мастерски, что не чувствуется резкой разницы в «фактуре» между насыщенными динамикой и ритмом натурными кадрами «живого» современного города и статичными графическими изображениями. Поэтому контраст двух эпох, отделенных одна от другой стопятидесятилетним промежутком, воспринимается еще отчетливее и разительнее. Это достигнуто, как и во многих других кадрах, хорошей операторской и режиссерской работой: умелыми наездами аппарата, удачно выхваченными деталями, показом одного и того же изображения разными планами, высвечиванием наиболее интересных, характерных частей целой картины. Подобные приемы применяются авторами на протяжении всего фильма и являются образцами высокого класса операторской работы и режиссерской выдумки. Посмотрите, как снят, например, портрет работы Кипренского! Он знаком, несомненно, всем зрителям. Однако на экране мы увидели его заново. Киноаппарат помог нам приблизиться к портрету, вникнуть в его детали, любоваться изумительно выписанным лицом поэта, восхищаться филигранной отделкой, свойственной реалистической русской школе портретной живописи. Игра световых рефлексов создает полное впечатление реальности — с экрана смотрит, словно живое, дорогое нам лицо гениального поэта.

Сильное впечатление оставляют наезды аппарата на рисунки. Этот известный прием становится здесь очень выразительным. На экране рисунок, изображающий Москву времен Пушкина. Улица. Аппарат медленно приближается к изображению, углубляясь в перспективу. Уходят за кадр края рисунка. И кажется, будто мы, сидящие в зале, движемся по улице, что направо и налево от нас проплывают дома, навстречу нам идут пешеходы, проезжают фаэтоны... Так умелое использование операторами перспективы рисунка наполняет динамикой и делает стереоскопичным самый, казалось бы, скучный для кино статичный и плоский материал.

Удачно смонтированные между собой отдельные кадры — детали одного и того же портрета, рисунка или гравюры — оживляют материал, заставляют забыть, что это только иконография, и создают впечатление только что увиденного кусочка жизни. В том и заключается ценность подобных операторских приемов, что они усиливают жизненную достоверность «мертвых» документальных материалов. Вспомним хотя бы, как сняты картины, в которых показан Пушкин среди членов общества «Арзамас», наказание крепостной девушки, марширующие солдаты и многие другие. Широко и убедительно используя иконографический материал, авторы умело «оживили» его средствами кинематографии.

Мы не потому так подробно останавливаемся на этих приемах, что они «изобретены» здесь впервые. Нет, эти приемы знакомы нам и по другим, ранее созданным картинам. Но в фильме «Пушкин» они используются весьма обильно, на протяжении всей картины, и всюду очень удачно. В каждом случае мы чувствуем не любование широкими возможностями кинематографической камеры, а необходимый и правильно приме-

ненный метод для более глубокого раскрытия идейного замысла.

Особенно следует отметить удачный монтаж иконографического материала с натурой, одного рисованного изображения с другим.

Есть в фильме такой кусок: грустное, задумчивое лицо поэта, великолепно написанное Репиным. Аппарат отъезжает, и мы видим всю фигуру Пушкина. У ног поэта волны. Это знаменитая картина Айвазовского, написанная им в содружестве с Репиным: «Пушкин на берегу Черного моря». Пенистые, бушующие волны, созданные рукой непревзойденного мариниста... Но как ни живо написаны волны, они словно замерли в своем порыве — ведь это все-таки рисованная картина! И зримая неподвижность картины вступает в противоречие с живой музыкой пушкинского стиха, льющейся с экрана:

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

Режиссеры снимают это противоречие: вмонтированный кусок натуры — прибой морских волн — дополняет впечатление от этого изумительного зрелища, придает ему динамику и... перед нами живой Пушкин стоит на берегу моря. Не новый прием, но как удачно он здесь применен!

В другом месте даны натурные снимки села Михайловского. Зимнее утро. Домик поэта. Кругом глубокий, видимо, выпавший за ночь снег.

Диктор поясняет: «Большую радость принес Пушкину один из зимних дней 1825 года. Михайловского изгнанника посетил его любимый лицейский друг».

Слушая диктора, мы с волнением читаем изобразительную фразу: меж высоких деревьев пролегает дорога... Рыхлый снег прорезан глубокими колеями... свежий санный след ведет к домику поэта... Мы переживаем полную иллюзию непосредственной близости к историческому событию. Кажется, будто всего минутой раньше здесь проехал Пущин, будто только что состоялась радостная встреча двух друзей — именно та, про которую, как напоминает сейчас диктор, написаны известные пушкинские строки, обращенные к Пущину:

Когда мой двор уединенный,
Печальным снегом занесенный,
Твой колокольчик огласил.

И вслед за этим — на экране такая знакомая всем картина — Пущин в гостях у Пушкина. Великий поэт читает привезенную ему комедию Грибоедова «Горе от ума»...

Логичное, осмысленное сочетание натурных кадров, дикторского текста и популярной картины помогло нам наиболее полно ощутить этот счастливый и памятный для поэта день.

Живым дыханием истории наполнен эпизод фильма, повествующий о трагическом событии — смерти поэта. Авторы смело монтируют иконографию с натурными съемками кабинета Пушкина (музей) в такой последовательности:

Средний план кабинета Пушкина. Его рабочий стол. Его чернильница. Его перо... На столе знаменитое письмо, адресованное детской писательнице Ишимовой.

С наезда снята дуэль Пушкина с Дантесом (рисунок).

Портрет вдохновителя убийства — Николая.

На снегу раненый Пушкин. Дантес уходит с дуэли. Секунданты поддерживают раненого Пушкина. Пушкин смотрит вслед уходящему Дантесу. И после затемнения мы видим: раненого поэта вносят в дом (деталь картины).

Натура: мы движемся по лестнице в доме Пушкина, вот дверь в его квартиру, вот кабинет — книжные полки, камин, рабочий стол. Диван.

И сразу вслед за этим репродукция картины: смертельно раненный Пушкин лежит на диване. Рядом его друзья...

Авторы вынуждают наше воображение восполнить монтажные разрывы, и это неизбежно рождает ясно осознанное ощущение только что происшедшего страшного события: по этой лестнице, через эту дверь пронесли в кабинет поэта, на этот диван его положили. И вот он лежит перед нами...

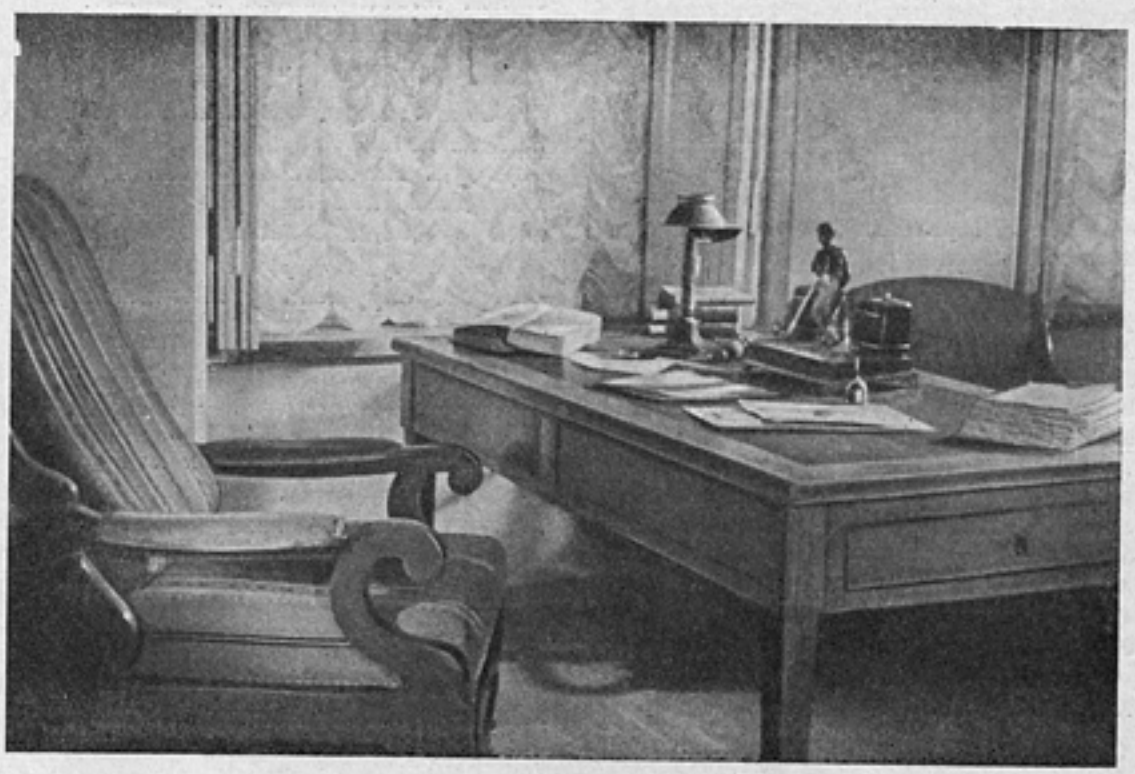
Хорошо смонтированные натурные кадры, снятые в музее, не только заставляют забыть об условности рисованной картины, но, устанавливая соответствие деталей с подлинной обстановкой, еще более подтверждают достоверность картины, подкрепляют силу ее художественной убедительности, а в сочетании с хорошим дикторским текстом — полнее передают драматизм события.

Помимо включения натурных кадров, авторы фильма применяют также и другой метод: в некоторых местах вставлены небольшие куски из художественных кинофильмов. Так, иллюстрации к книге «Руслан и Людмила» хорошо связаны с кадрами из одноименного фильма.

Органически сливаются в один художественный образ картина, изображающая Петра I и его генералов во время Полтавского боя, с батальными сценами этого сражения, заимствованными из художественного фильма.

На всем протяжении картины авторов не покидает мысль о динамическом показе материала, в большинстве своем статичном, о возможностях перевода такого материала на язык кино. Это является важнейшей проблемой для фильмов документально-биографического жанра, для фильмов о людях прошлого, когда в распоряжении кинематографистов имеются лишь документы и иконография. Опыт картины «Пушкин» в этом смысле особенно ценен, ибо он как бы подытоживает и обобщает первые попытки в этом жанре (фильмы о Белинском, Маяковском и о других выдающихся деятелях), в том жанре, которому, несомненно, предстоит огромное будущее. В этом смысле фильм «Пушкин» заслуживает пристального и глубокого изучения.

Кадр из фильма «Пушкин»



Нет сомнения, что по мере развития этот жанр будет не только приобретать с каждой картиной все новые изобразительные средства, но и совершенствовать старые, испытанные пути, поэтому изучение их и закрепление в практической работе над следующими картинами является борьбой за становление этого молодого, но важного жанра.

В этой связи очень интересной представляется попытка проникновения объектива аппарата в творческую лабораторию писателя, попытка раскрыть процесс творчества поэта. Это одна из наиболее увлекательных проблем в кинематографии. Повествуя о том или ином ученом, музыканте или писателе, авторы сценариев и режиссеры художественных фильмов настойчиво ищут путей для раскрытия главного в жизни этих великих деятелей, ищут изобразительные средства, при помощи которых можно было бы наглядно отобразить пути творческого процесса. Весьма серьезные успехи в этом направлении достигнуты в художественных фильмах «Мичурин», «Академик Иван Павлов» и других.

Для документально-биографических фильмов этот вопрос играет и будет играть очень значительную роль, ибо в распоряжении авторов этих фильмов возможностей значительно меньше, поскольку каждый свой тезис они должны подтверждать документально.

Как же решена эта задача в фильме «Пушкин»?

Все знают эти замечательные пушкинские строки:

Как часто в горестной разлуке,
В моей блуждающей судьбе,
Москва, я думал о тебе!
Москва... как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!

Но, вероятно, только пушкиноведам было известно, каких трудов и творческих терзаний стоили гениальному поэту эти строки. Теперь весь путь, по которому шла мысль поэта, длительные поиски, многочисленные редакции, замена одних слов другими — драгоценная творческая лаборатория Пушкина стала достоянием миллионной аудитории.

Достигнуто это весьма простым путем — при помощи мультипликации. На экране лист бумаги. Невидимая рука пушкинским почерком наносит слова первого варианта. Затем поэт возвращается к первой строке, вписывает пропущенное слово, заменяет его другим, исправляет слова во второй строке, зачеркивает исправленное, иногда восстанавливает прежнее. Идет скрупулезная, упорная борьба за каждое слово, за каждый звук, воспроизводятся все этапы этого титанического труда. Мы становимся, таким образом, свидетелями того пути, по которому шел Пушкин, следим, в каком направлении работала его напряженная мысль. Это есть приближение к «вечной тайне» творчества, проникновение в работу мысли.

Ценность такого приема огромна. Мы узнаем не только, как были созданы именно эти замечательные строки, мы постигаем метод работы поэта, его творческую направленность и целеустремленность, следим за его мыслью, узнаем, чего поэт добивался, каких искал результатов, чем удовлетворялся и чем нет... Так мы знакомимся воочию с Пушкиным-поэтом.

Подобный рассказ о работе писателя над словом уже применялся в фильмах документально-биографического жанра.

Однако сейчас он зазвучал особенно убедительно, потому что пример выбран весьма типичный для Пушкина. Этот рассказ помог настолько глубоко проникнуть в суть творчества поэта, что теперь, после выхода в свет фильма о Пушкине, можно с уверенностью сказать: документально-биографический жанр обогащен новым методом, раскрывающим «тайны» творчества.

По мере создания новых фильмов прием этот, конечно, будет совершенствоваться. Не все удалось авторам и в приведенном примере. Дикторский текст в этом эпизоде звучит несколько однообразно, ограничивается только пояснением того, что происходит на экране, не дает больших обобщений, что придает всему эпизоду некоторый схематизм.

Остается пожалеть, что авторы ограничились лишь одним данным примером. Видимо, они убоялись того, что кадры окажутся «скучными», будут плохо смотреться. А зря! Этот эпизод смотрится с неослабевающим интересом и является едва ли не самым впечатляющим в фильме.

4

Особо следует остановиться на том, как создатели картины сумели подчеркнуть значение Пушкина для наших дней, как им удалось рассказать о любви советского народа к гениальному поэту, о том почете, которым окружено у нас имя Пушкина.

Задавшись правильной целью провести эту мысль через всю ткань картины, авторы уделили большое внимание показу того, как Пушкин вошел в наш быт, в нашу кипучую жизнь. Мы уже говорили о хорошем начале картины. Однако другие попытки в этом направлении менее удачны.

Есть в картине такой кусок: Мицкевич читает стихи Пушкину. Сразу после этого показывается улица Праги наших дней. Школа. Идет урок русского языка. Девочка читает стихи Пушкина. Сами по себе эти кадры хороши. Мысль, заложенная в них, правильно и хорошо передана. Однако для общего развития действия такой временной скачок в середине картины нельзя признать удачным: он разбивает плавный и в то же время напряженный ход повествования, и потому следующий за этим эпизод, возвращающий нас к пушкинским временам, смотрится уже тяжелее — внимание зрителя переключено в другую эпоху.

То же следует сказать и про другой эпизод, в котором мальчик-школьник с наслаждением и любопытством читает сказку Пушкина.

Диктор поясняет:

«Пушкин встречает нас у самого порога жизни. По Пушкину мы все учимся читать, учимся понимать прекрасное и любить Родину...»

Как и в первом случае, сам по себе этот кусок не плох, он несет большую смысловую нагрузку, но и здесь такой рывок во времени снижает впечатление и нарушает общую целостность восприятия.

Много слабее всех остальных эпизод, снятый в Большом театре. Камера, которая в течение всего фильма проникает даже в столь статичную фактуру, как иконография, не смогла увлечь нас драматическим действием, развивающимся на сцене театра. Эпизод снят сухо, «хроникально» в дурном смысле слова, и выпадает из общего контекста.

Кадры, заключающие фильм, излишне информационны и по содержанию поверхностны. Разумеется, и читальные залы, и девушка-таджичка, вышивающая портрет Пушкина, говорят о многом. Но для финала хотелось бы более широкого художественного обобщения, более выразительных кадров о том, какую великую силу имеет для нас замечательное слово поэта-бойца, пером своим ставшего соратником эпохи социализма. Эту тему необходимо было решить с большей силой. Ни скачкообразные переходы к современности в середине картины, создающие несколько «ложных концов», ни финал фильма нельзя записать авторам в актив...

И все же, несмотря на имеющиеся недостатки, фильм «Пушкин», несомненно, является ценным вкладом в советскую документальную кинематографию.

Интересно и содержательно рассказав о великом поэте, этот фильм тем самым засвидетельствовал зрелость документально-биографического жанра и убедительно продемонстрировал его богатые возможности.

Вен. Вишневский

РУССКИЕ ИЗОБРЕТАТЕЛИ— ПРЕДШЕСТВЕННИКИ КИНЕМАТОГРАФА

Профессор П. Тагер в статье о великой роли отечественной науки в создании немого и звукового кино («Искусство кино», № 2, 1949 г.), очень правильно и своевременно напомнил советским историкам кино об одной из важнейших и ответственных задач, выполнение которой является их патриотическим долгом.

Значение трудов отечественных ученых в изобретении немого и звукового кино, к сожалению, до сих пор не получило ни должного освещения в литературе, ни правильной оценки. Задача заключается в том, чтобы новыми историческими исследованиями и публикациями восстановить правду о приоритете нашей великой отечественной науки в создании предпосылок для изобретения кино; разоблачить псевдоученых буржуазной киноисториографии, злостно искажающих историю изобретения и развития кинематографа и преднамеренно замалчивающих работы русских изобретателей и ученых.

В настоящей статье приводятся некоторые материалы, дополнительно освещающие вопросы, которые были поставлены проф. Тагером. Это материалы о деятельности русских фотографов-изобретателей, чьи труды в значительной мере способствовали практическому осуществлению идеи кинематографа.

Имена этих трех русских изобретателей-фотографов — И. В. Болдырева, С. А. Юрковского и В. А. Дюбюка — должны быть вписаны в первые страницы киноисториографии, как имена пионеров и зачинателей, без которых изобретение кинематографа могло задержаться на долгое время.

1

Фотограф-художник и изобретатель Иван Васильевич Болдырев (родился в 1849 г.) был талантливым русским общественным деятелем и патриотом, всю свою жизнь посвятившим развитию отечественного искусства фотографии. К сожалению, ни одно из многих изобретений Болдырева не получило признания и защиты авторского права в дореволюционной России.

Болдырев — даровитый самородок из народа, какими всегда была богата русская земля. Сын донского казака станицы Терновской, механик-самоучка, он в детстве самостоятельно научился «починять часы». К овладению грамотой он приступил лишь в пятнадцать лет. Девятнадцати лет он поступил учеником к фотографу Черепахину в Новочеркасске, а через два года сконструировал оригинальный фотообъектив, который дал ему возможность сделать несколько сотен чудесных снимков пейзажей, жанровых сцен и портретов казаков родного Дона. Эти снимки приводили в восторг В. Стасова и Л. Майкова, и почти все поступили на постоянное хранение в этнографический отдел Русского географического общества и в Публичную библиотеку.

Болдырев нашел свой стиль и жанр, но никто из современников не хотел признать его самостоятельность: недальновидные люди считали его всего лишь подражателем знаменитого фотографа-художника А. О. Карелина. Изобретательская деятельность Болдырева подвергалась сомнению и нападкам, так как он не мог теоретически обосновать принципы своих изобретений. Его фотообъектив, созданный «вопреки законам оптики», по сути дела совсем не был изучен, хотя придирчивая экспертиза крупнейших специалистов и пробные съемки в 1878 году и подтвердили блестящие свойства и возможности объектива изобретателя-самоучки.

На первом заседании V (фотографического) отдела Императорского Русского технического общества (ИРТО) по адресу Болдырева было сказано немало хороших слов, от которых потом многие сочли возможным отказаться, когда изобретатель стал добиваться правды и в своей брошюре-автобиографии «Изобретения и усовершенствования, сделанные по фотографии», отстаивая свой приоритет, стал разоблачать клеветников, «невзирая на лица». Болдырева, который «компрометировал» аристократических членов V отдела ИРТО резкостью и прямотой своих разоблачений, стали замалчивать и травить. Протокол, в котором была дана положительная оценка первому изобретению Болдырева, позже переделали «во вкусе» правящих кругов (журнал «Фотограф», СПБ, 1883, № 10).

Нашелся, впрочем, некий «друг и покровитель», который первым, по словам самого изобретателя, «объяснил значение и пользу изобретения» Болдырева. Это был Леон Варнеке, ученый и коммерсант, владелец нескольких предприятий в Англии и России, своеобразная и любопытная фигура в истории русской и мировой фотографии. Характеристика, которую дал ему проф. Болтянский в своей работе «Очерки по истории фотографии в СССР», далеко не полна. Не подлежит сомнению, что этот ученый предприниматель, родившийся в России, но живший в основном в Англии, был типичным космополитом, для которого родина была там, где он мог извлечь большие доходы. Леон Варнеке и сыграл свою роль в судьбе ряда изобретений Болдырева, не имевших защиты авторского права в России. Несомненно, что эта роль не исчерпывалась только «дружеским покровительством». В особенности это следует сказать в отношении изобретенной Болдыревым фотопленки. Мы глубоко убеждены, что дальнейшие изыскания обнаружат связь между русским изобретением и пленкой Истмэна, появившейся на восемь лет позже.

Описания пленки Болдырева и способа ее изготовления не сохранились в русской литературе. Его доклад в ИРТО в 1880 году, где демонстрировались образцы пленки и снятые им фотографии на пленке, и даже протокол заседания, не опубликованы. Со слов самого Болдырева известно, что пленка «не изменялась ни от высокой температуры, ни от сырости, и положенная с негативным изображением на сутки в воду, — была так же прозрачна и эластична». О том же писала газета «Всероссийская выставка 1882» (№ 30 от 18 июня), рекламировавшая изобретения Болдырева, представленные на Московской промышленной выставке.

Ни одна из газет ничего не писала об экспонатах Болдырева. Только В. И. Срезневский обмолвился несколькими словами в своем обзоре

экспонатов выставки: «В небольшой раме выставлены все выдающиеся из работ многолетней практики. Можно найти немало живых сцен в жанре г. Карелина. Внизу изобретенный Болдыревым 2-х дюймовый объектив, но это не тот, которым сняты выставленные рисунки и который был оценяем в Комиссии V отдела в 1878 году; тот был больше, тут же несколько баночек и принадлежностей, не знаю, принятых ли экспертизой во внимание, и изобретенная Болдыревым пленка для негативов — выдумка, бесспорно достойная внимания и полезная» («Фотограф», 1882, № 7).

Вот и все, что было сказано об этом изобретении. Ни экспертиза, ни жюри Выставки не проявили никакого внимания к изобретениям Болдырева. Бронзовая медаль была присуждена ему «за фотографические снимки, сделанные особым, придуманным экспонентом, способом и приемами» («Обзор графических искусств», 1882, № 21), хотя Болдырев выставлял прежде всего именно изобретения — объектив, пленку и другие принадлежности, а фотографии представил лишь для иллюстрации.

Болдырев не упал духом. Он стал готовиться к публичному сообщению о своих изобретениях, в том числе в области моментальной фотографии, где он добился замечательных успехов. Болдырев хотел показать свои достижения в ночных съемках при обычном керосиновом освещении, при лунном свете, у костров («ночлег войск в военное время»), под землей («внутренний вид шахт при разработке каменного угля») и т. п.

Болдырев хотел доказать, что его изобретения «касаются не частного применения и улучшения какой-либо части фотографического процесса, но существенно изменяют средства фотографии и способствуют более обширному применению ее в научном и техническом отношении». Он предполагал сделать сообщение в августе 1882 года, но осуществить не мог: «денежные средства не позволили приготовиться к демонстрации».

С этого времени имя Болдырева почти совсем не встречалось на страницах русской фотопрессы. Разумеется, он продолжал изобретать и усовершенствовать, но... уже анонимно. Имя его часто упоминалось в списках экспонентов различных международных фотовыставок, но об изобретениях ничего не сообщалось. Только в 1888 году в своем докладе о моментальной фотографии в ИРТО Л. Варнеке указал, что лучший затвор для моментальных съемок, имеющийся в продаже, сконструирован Болдыревым. Докладчик особо подчеркнул, что этот затвор дает возможность снимать вполне ясно и отчетливо предметы в движении («Фотографический вестник», 1888, № 5).

Мы не знаем всех изобретений Болдырева, большинство которых уплыло за границу. Но даже часть этих изобретений, бегло описанных нами, в том числе пленка, без которой невозможно осуществление идеи кинематографа и приоритет изобретения которой, безусловно, принадлежит Болдыреву, в значительной мере содействовали изобретению кинематографа.

Нельзя без волнения читать строки, которыми заканчивает русский изобретатель Болдырев свою автобиографию. Эта автобиография, пишет он, была «написана не с целью описать передряги, пережитые мною, нет, я уже выбился на дорогу, а с целью познакомить публику с тем, как бывает трудно осуществить какие-либо изобретения и усовершенствования, даже очень полезные, когда не имеешь средств. На обширной матушке Руси не мало пропало бесследно весьма полезных изобретений вследствие того, что люди, обладающие средствами, верят в авторитет, а не в труд бедняка, и тем дают заглохнуть полезному изобретению самоучек-практиков и даже теоретиков».

2

Не меньшие заслуги в подготовке изобретения кино имеет и фотограф-художник С. А. Юрковский. Талантливый пейзажист и портретист, умеющий находить новые, иногда очень неожиданные темы для фотографий, увлекающийся различными техническими новинками, Юрковский был в то же время активным общественным деятелем, принимавшим самое живое участие в работе ИРТО и как докладчик и как автор многочисленных, всегда остро написанных корреспонденций.

Юрковский был неплохим любителем-конструктором. Наибольших успехов он добился в области моментальной фотографии. В 1882 году на Выставке в Москве демонстрировался его аппарат с оригинальным затвором собственной конструкции, получившим в дальнейшем название шторного затвора. Описание затвора Юрковского демонстрировалось на съезде членов ИРТО в августе 1882 года.

Подробные объяснения устройства затвора были опубликованы в статье «Мгновенный затвор» (журнал «Фотограф», 1882, № 11), которая вскоре была переведена и отреферирована почти во всех иностранных фотожурналах.

Через несколько месяцев Юрковский прислал из Витебска в Петербург новую статью, в которой он подробно изложил и теоретически обосновал новый вариант своего затвора, названного им «моментальный затвор при пластинке» (позже такой затвор стали называть «щелевым». Эта статья убедительно подтверждает новаторское значение изобретения Юрковского, открывавшего новые, необъятные горизонты фотографии и, как показало дальнейшее, предопределившего осуществление идеи кинематографа.

Напечатанная в журнале «Фотограф» (1883, № 4) эта статья, как и предыдущая, была подхвачена иностранной прессой, тщательно проанализирована и изучена. Интересно сопоставить это с тем, как реагировал V отдел ИРТО, где статья С. Юрковского тоже подвергалась обсуждению. Протокол заседания опубликован в том же номере журнала «Фотограф». Сколько аристократического высокомерия, антипатриотического пренебрежения и космополитического недомыслия в этом позорном документе! Видные теоретики и практики фотографии не нашли времени и возможности полностью прочитать «Записку» Юрковского, ограничившись лишь небольшими выдержками.

«Соглашаясь вполне с принципом такого завтвора, — записано в протоколе,— г.г. члены находят чрезвычайно трудным выполнение его на практике, так как едва ли удастся избежать сотрясения камеры от действия сильных пружин и трения закрывателя» («Фотограф», 1883, № 4).

Так преступно-легкомысленно поступили с замечательным изобретением. Сам изобретатель, веря научной добросовестности своих судей, просил русских ученых помочь ему усовершенствовать изобретение. «Я предлагаю механизм такого затвора, — писал он.— Не придаю ему значения совершенства и законченности, а, напротив, предлагаю его на общий суд, и искренне буду рад, если он наведет кого-либо на новую, лучшую, а главное—простейшую мысль». Такой человек, разумеется, скоро нашелся. Это был мало известный тогда австрийский фотограф из города Лиссы Оттомар Аншютц, вскоре прославившийся «изобретением» шторного затвора, который был построен целиком по принципу затвора Юрковского.

Ни в одной статье Аншютца, ни в трудах немецких и других буржуазных историков ничего не сказано о том, что Аншютц заимствовал идею и принципы у русского изобретателя. Не упоминается об этом и в немецком патенте Аншютца (№ 49919 от 27/XI 1888 г.), где описание затвора почти текстуально повторяет статьи Юрковского.

И только В. И. Срезневский, в свое время участвовавший в заседании ИРТО, когда был забракован проект Юрковского, пытался позже, в год появления кинематографа Люмьера, в докладе «О современном положении русской фотографической промышленности и о мерах к ее развитию» восстановить приоритет Юрковского. «Как во многих других отраслях технической промышленности,— говорил он о русских конст-

рукторах фотокамер и моментальных аппаратов,— и здесь русская выдумка не находит осуществления в России и вполне оценяется за границей, принося выгоды иностранным фабрикам. Так, например, весьма остроумный затвор при пластинке, известный за границей под названием затвора Аншютца и Торнтон-Пикара, принадлежит русскому фотографу С. А. Юрковскому» («Записки ИРТО», 1896, № 10).

Несмотря на авторитетное разъяснение неосновательности претензий Аншютца и других иностранцев на авторство изобретения Юрковского, в ряде журналов продолжалось повторение наглой выдумки буржуазных историков.

К сожалению, легенда об авторстве Аншютца продолжала оставаться полностью неразоблаченной до самого недавнего времени.

Советские историки кино еще очень мало сделали для восстановления приоритета и объяснения существа изобретения Юрковского. Кое-кто еще продолжал его замалчивать, как это сделано, например, в работе А. Сахарова «Съемка щелевым аппаратом» (журнал «Советская кинофотопромышленность», М., 1936, № 8, стр. 26), где почему-то назван английский изобретатель Горнер, никогда не занимавшийся съемкой щелевым аппаратом, и совсем не упомянут русский изобретатель Юрковский, фактически создавший основу теории щелевого аппарата. В ряде справочников («Краткая фотоэнциклопедия» Г. Поляка, Киев, 1936, и др.), даже продолжалась пропаганда Аншютца, как якобы «изобретателя» изобретенного Юрковским затвора.

К сожалению, до сих пор ни один советский историк кино даже и не пытался исследовать вопрос об историческом значении изобретения Юрковского, хотя это дало бы ценный материал для выяснения роли русских ученых и изобретателей в деле реализации идеи кинематографа.

К концу 80-х годов XIX века почти все элементы кинематографа были уже открыты. Несколько изобретателей билось над осуществлением идеи кинематографа, которая буквально «носилась в воздухе». Переворот произошел после опытов Аншютца, который, используя затвор Юрковского, нашел возможности для серийной фотографии.

Сам Аншютц, по существу, ничего не изобрел самостоятельно. Он шел по пути Мэйбриджа, так же последовательно снимая 24 фотокамерами, но уже с затвором Юрковского. Его проекционный аппарат — «электротахископ», был даже шагом изобретательской мысли назад, к стробоскопу Плато-Штампфера. Но благодаря тому, что зрители видели подлинно художественные снимки (чего Аншютц не мог бы добиться, если бы не воспользовался затвором Юрковского), они забывали о примитивности «электротахископа».

Проф. Н. Ермилов, видевший электротахископ в 1892 году в Нижнем Новгороде, отмечал, что «впечатление это было так же сильно, если не больше, как теперь оно бывает у людей, впервые попадающих в кинотеатр». (Н. Ермилов, «Кинематограф», Л., 1925).

Воспользовавшись изобретением Юрковского, Аншютц нащупал путь, по которому пошли дальнейшие опыты киноизобретателей. Применив затвор Юрковского, он освоил новую область серийной фотографии, которая после этого стала называться «живой художественной фотографией». До Аншютца ни одному изобретателю не удавалось добиться таких художественных результатов, какие давал затвор Юрковского. Таким образом, прогрессивное значение изобретения Юрковского состоит в том, что оно направило мысль изобретателей на верный путь, содействовало возникновению современной кинематографии. Без изобретения Юрковского идея кинематографа долгое время оставалась бы нереализованной.

3

Был в дореволюционной России еще один пионер киноизобретательства, внесший свой вклад в изобретение кинематографа. Это В. А. Дюбюк, старейший русский фотолюбитель, сконструировавший в конце 80-х годов съемочный аппарат собственной конструкции. К сожалению, сведения об этом изобретении крайне скудны, и о многом приходится судить по догадкам и предположениям.

Владимир Александрович Дюбюк (1842—1892), сын известного пианиста и композитора, профессора Московской консерватории А. И. Дюбюка, еще студентом стал увлекаться фотографированием мокрым коллоидным способом. Почти 35 лет он внимательно следил за всеми успехами развития фотографии и ее применения в науке и технике. Это был подлинный энтузиаст-фотограф и общественник, основатель фотографического отдела Общества распространения технических знаний в Москве, созданного в 1872 году, где он был пожизненным членом-учредителем, выступал с докладами и сообщениями, организовывал выставки, конкурсы, публичные чтения и пр.

Последние годы Дюбюк занимался только моментальной фотографией и в качестве штатного фотографа Императорского коннопромышленного товарищества в Москве почти исключительно фотографировал на скачках и бегах. Для этого он сконструировал особый чрезвычайно быстро действующий затвор, посредством которого мог очень точно и отчетливо снимать самые быстрые движения лошадей. Очевидно, в конце 1891 года ему удалось сделать какое-то приспособление к аппарату для производства серийных фотографий. Об этом он сделал особое сообщение «Моментальные фотографические снимки на скачках и бегах» в январе 1892 года в Обществе распространения технических знаний. Незадолго до своей смерти он сделал второй доклад «Различные способы приготовления картин для волшебных фонарей».

Нам, к сожалению, ничего неизвестно о принципе конструкции аппарата Дюбюка. Но известно, что съемки демонстрировались аппаратом Аншютца на фотографической выставке в Москве 1892 года, о чем свидетельствует такая заметка:

«В. А. Дюбюк выставил ряд снимков лошадей Коннопромышленного общества во время движения. Чудеса снимков лошадей на ходу показывает «электротахископ», оживляющий фотографии. Зрителю кажется, что лошадь и всадник без остановки движутся, причем отчетливо видны все движения мускулов всадника и лошади» («Новости дня», 1892, 15/II).

Преждевременная смерть оборвала опыты, которые, безусловно, могли оказать значительное влияние на развитие изобретательской мысли, бьющейся над осуществлением идеи кинематографа. Но и в зачаточном виде они, несомненно, сыграли свою прогрессивную роль.

* * *

Наш беглый очерк о трех русских пионерах, работавших задолго до изобретения кинематографа и подготовивших его рождение, дает освещение сравнительно небольшой части фактов, которые должны знать советские киноисториографы. Безусловно, что были сделаны многие другие попытки продвинуть вперед дело изобретения кинематографа. В этом убеждает нас, в частности, и заметка, найденная в одном малоизвестном фотожурнале. Речь идет о том, что в декабре 1904 года в Русском фотографическом обществе состоялся доклад В. А. Богданова «Кинематографы последних конструкций» с демонстрацией ряда иностранных киноаппаратов. Остановившись на одном из английских аппаратов, докладчик заметил, что он построен «на гениально простом по мысли механизме проф. Московского университета Любимова» и подробно описал эту конструкцию. (см. «Повестки Русского фотографического общества в Москве», М., 1904., № 4).

Историки советского кино, когда они начнут планомерно и систематически изучать архивные и малоизвестные материалы истории отечественной кинотехнической науки, найдут немало подобных фактов. Тогда мы получим полное представление о том великом вкладе в дело создания кинематографа, который сделан нашими отечественными изобретателями.

Л. Никулин

В „ЦАРСТВЕ ТЕНЕЙ"

Из прошлого

«Вчера я был в царстве теней. Как страшно там быть, если бы вы знали!»

М. Горький

Рис. Мих. Милославского

Поколение, вступившее в жизнь в начале нашего века, оказалось свидетелем трех великих открытий человечества: радио, авиации и кинематографа.

Люди этого поколения впервые услышали в слуховой трубке радиоприемника жужжащие звуки азбуки Морзе — в те времена радио еще именовалось беспроволочным телеграфом.

Люди этого поколения увидели, как, оторвавшись от земли, поднялось в воздух странное сооружение из полотняных щитов и, стуча мотором, совершило круг на высоте тридцати—сорока метров.

Наконец, люди этого поколения увидели в маленьком зрительном зале «единственную гастроль» волшебного аппарата, называемого «электробиоскоп» или «биограф».

Из впечатлений нашего детства это, пожалуй, было самое сильное— не театр, не феерия «Дети капитана Гранта» с действующим вулканом, не «Вокруг света» в Зоологическом саду с живыми слонами, а феерическое, почти магическое явление — живая движущаяся фотография на прямоугольнике белого экрана, которую мы увидели впервые в 1899 году, на грани двух столетий, в южном приморском городе.

Владельцем этого чуда был заезжий плутоватый господин в котелке и визитке с фальшивым бриллиантом в радужном галстуке.

«Царство теней», как называл это чудо Алексей Максимович Горький, рождалось из громоздкого аппарата на треножнике. Наполненный кислородом баллон лежал на полу у ног механика, газ поступал по кишке в аппарат и загорался ослепительным светом, отбрасывая на экран расширяющийся бело-голубой луч. Электричества в те времена в местном «Зале благородного собрания» еще не было, перед сеансом тушили керосиновые лампы-молнии. Удивительно, что при подобной «технике» пожары были сравнительно редки. Впрочем, у подъезда «Собрания» обычно дежурили пожарная бочка и насос, но сами пожарные располагались в зале и решительно неизвестно, кто бы пустил в ход насос, если бы вспыхнул пожар. Между тем все помнили, что именно этот кинематограф стоил жизни сотням людей, погибшим в Париже, во время благотворительного базара, где демонстрировали изобретение Люмьера.

— Сеанс окончен. Детей и учащихся прошу покинуть зал. Только для взрослых!..

Зал «Благородного собрания» был неполон, так как, видимо, уездное общество полагало, что «электробиоскоп» есть не что иное, как жульнический трюк заезжего шарлатана. По правде говоря, щеголь с фальшивым бриллиантом действительно не вызывал доверия. Но вот погасили лампы, осветился экран. Хромая дама, преподавательница музыки, сыграла громовую ритурнель, после чего мы услышали сиповатый голос владельца «Электробиоскопа»:

— Грандиозный пожар пассажа в Одессе!

И совершилось чудо: по экрану поползли клубы черного дыма, побежали силуэты пожарных в касках, струя воды била из брандспойта, прорезая черную пелену дыма...

Это было так живо, так реально, что становилось даже страшно. В зале была мертвая тишина. Оборвалась на мгновение музыка, и дама у рояля замерла с поднятыми над клавишами руками. Вся эта магия продолжалась три-четыре минуты, видение исчезло, осветился белый прямоугольник экрана.

После короткой паузы сиповатый бас пионера кинематографии возгласил:

— Сильно комическая — «Ай да парикмахер...»

На экране происходило нечто ужасное: парикмахер отделял голову клиента от туловища, брил голове щеки, затем снова прилаживал голову к плечам. После этого клиент вставал, как ни в чем не бывало, и благодарил парикмахера...

Мы глядели на экран, а на нем возникало одно чудо за другим. Наконец, тот же голос возвестил:

— Сеанс окончен. Детей и учащихся прошу покинуть зал. Только для взрослых!..

Учащиеся уходили ошеломленные, сожалея о том, что чудеса кончились. Их не интересовал «Ночной туалет парижанки» (только для

взрослых), их занимал сам секрет движения, живая фотография.

Все это было еще до крайности примитивно во всех отношениях. По-ярмарочному, почти шарлатански показывали это чудо. Представителей «мыслящего общества» отпугивали балаганная реклама, сеансы «только для взрослых», примитивная техника. Но был в России великий писатель, который уже при зарождении кинематографа увидел будущее этого открытия и летом 1896 года написал следующее:

«Этому изобретению ввиду поражающей его оригинальности можно безошибочно предречь широкое распространение».

Это был Горький. Он видел первые киносеансы на Всероссийской выставке в Нижнем-Новгороде. Он учитывал пошлость, убожество вкуса, а иногда и явную непристойность, которые вносили в эту новинку деляги. Но он понял просветительные возможности кинематографа, поверил что правда и подлинное искусство могут воссиять и в этом «царстве теней».

* * *

В те годы вся обстановка производства кинофильмов могла только разочаровать каждого, кто проявил бы серьезное внимание к условиям их создания.

Как-то, лет сорок назад, в одном из подмосковных сел мне довелось увидеть впервые в жизни киносъемку фильма «Ухарь-купец».

Используя сюжет известной народной песни, фильм снимали почти без сценария. На четвертушке бумаги был написан следующий «сценарный план»:

1. Приезд купца.
2. Появление девок. В центре Агаша.
3. Купец угощает парней и девок.
4. Агаша и купец. Дарит бусы.
5. Ночь. Купец и Агаша. Лунный вираж.
6. Утро. Агаша идет домой. Упреки матери. Побои отца.
7. Отъезд купца.
8. Агаша угощает парней и девок и пьет сама.

Режиссером этого «фильма» был, как помню, антрепренер дачных театров, некий Кривцов, личность сомнительная даже на заре кинематографии. Ему ничего не стоило снять в один день фильм под названием «Наполеон в России», и самому сняться в роли Наполеона.

На сельской улице расположилась костюмированная группа статистов и статисток в сарафанах и кокошниках, взятых напрокат из театральной костюмерной Талдыкина. В ослепляющем свете июльского солнца дико выглядели загримированные желтым и коричневым тоном лица. Сельская детвора восторженно галдела вокруг, пробираясь к аппарату. Даже пожилые, степенные родители с неменьшим любопытством глядели на то, что происходило на улице. Казалось странным, что режиссеру не пришло в голову снять настоящих крестьян и крестьянок или, хотя бы сравнить их одежду с театральными костюмами. Но в том-то и дело, что снимали в то время не реальную жизнь: кинематограф не только принял все условности старого театра и театральной пантомимы, но добавил к ним условности «синематографа», его примитивной техники. Тогда еще не знали панорамы, действие происходило в тесном квадрате, отмеченном прутиками, чтобы актеры не выходили «за рамку». Не знали и крупных планов. Актеры азартно жестикулировали, изображая страсти, глядели в объектив аппарата, рычали, выкрикивая придуманные тут же реплики; еще громче орал режиссер, подстегивая актеров. И когда пришлось увидеть этот эпизод на экране, — единственным живым и реальным персонажем оказалась участвовавшая в картине... лошадь, запряженная в телегу купца и вполне реально, непринужденно обмахивающаяся хвостом от мошкары...

Разумеется, все это мало вдохновляло молодого человека, заинтересованного рождением нового искусства. Однако год спустя этот молодой человек сочинил свой первый сценарий и, как ни странно, этот первый сценарий был написан не в России, а в Париже, куда закинула молодого человека судьба в 1910 году.

Сценарий умещался на шести страницах почтовой бумаги. Это была «Барышня-крестьянка» по Пушкину. Написан сценарий по заказу господина с звучным именем и фамилией Матиас де Розамбер—представителя кинопрокатной компании «Сириус». Матиас де Розамбер, в прошлом Матвей Павлович Розенберг, корреспондент одной большой южнорусской газеты, был заинтересован в том, чтобы поставить в Париже фильм на русскую тему; предполагалось, что такой фильм будет выгодно продан в Россию. Фильм снимался в ателье фирмы Гомон, в Венсенском лесу, параллельно с большим французским фильмом, кажется «Графом Монте-Кристо». Матиас де Розамбер капиталами не обладал, но ему удалось найти мецената в лице одного русского промышленника, приехавшего развлечься в Париже.

Но когда злосчастный автор сценария увидел русских помещиков начала прошлого века — Ивана Петровича Берестова и Григория Ивановича Муромского в костюмах французских маркизов, Алексея — в мундире наполеоновского кирасира, горничную Настю—в виде субретки, — у автора потемнело в глазах. Даже вечный оптимист Матиас де Розамбер был несколько смущен, но француз-режиссер только отмахнулся. Русский дремучий лес, где охотится Алексей Муромский, снимался тут же, в аллеях Венсена, встреча Акулины-Лизы и Алексея снималась на фоне фонтана...

Этот случай мог бы отбить охоту писать сценарии, но кинематограф— увлекательная вещь, и год спустя, вернувшись в Москву, молодой человек забыл печальный парижский опыт и продолжал интересоваться новым искусством.

В те времена предпочитали снимать натуру, не выезжая из пределов города. Сокольники и Петровский парк были обычным фоном исторических драм. Поездка в Крым считалась серьезной экспедицией.

Однажды в Петровском парке снимали сцену приезда какой-то важной особы в свое поместье. Около парного экипажа, взятого напрокат в каретном заведении Очкина, распоряжался оператор — румяный, круглолицый, небольшого роста блондин с чуть заметным брюшком, в спортивном костюме и со шлемом мотоциклиста.

Этот живой и суетливый румяный человечек был Александр Осипович Дранков — один из пионеров русской кинематографии. Профессиональный фотограф, фоторепортер в прошлом, он был одним из первых русских операторов, научившихся снимать кинохронику. Это была личность примечательная и достойная внимания. Он первый занялся документальной кинематографией и создал русский киножурнал. Энергии, напористости этого человека мы обязаны тем, что в наших архивах есть поистине драгоценнейшие кинодокументы эпохи. Он сумел уговорить Софью Андреевну Толстую, добился ее согласия на киносъемку в Ясной Поляне и запечатлел на пленке Льва Толстого. Даже по выражению лица Льва Николаевича на этих кадрах можно было судить, что у него не было никакой охоты сниматься.

Казалось непостижимым, как Дранков — не слишком грамотный, вздорный, разбитной малый — проникал в канцелярию министерства двора, в кабинеты выдающихся ученых, общественных деятелей, уговаривал свитских генералов разрешить съемку «свидания монархов» — встречу Николая II с королем английским Эдуардом VII.

Вот потому мы с любопытством смотрели на «самого Дранкова». Кроме положительных черт его деятельности, мы уже тогда кое-что знали и об отрицательных, впрочем, подробно с ними мы познакомились позднее.

Он создавал «акционерные общества» буквально из ничего, втягивал в кинематографию капиталы почтенных московских толстосумов, соблазнял их неслыханной прибылью.

В те времена Дранков переживал один из своих «ренессансов». Он снимал два этажа большого, ныне уже не существующего дома на Тверской, теперь улице Горького. Через весь фасад дома тянулась вывеска и сверкали золотые буквы «Акционерное Общество А. О. Дранков». Здесь же находились небольшое киноателье и кинотеатр под названием «Люкс». По рекламным объявлениям в кинематографической прессе дело Дранкова представлялось чуть ли не гигантским концерном, но контора и ателье производили впечатление запущенного, погруженного в дремоту предприятия. В огромных, пыльных комнатах слонялись по углам режиссеры Петров-Краевский, Бонч-Томашевский и унылые, потерявшие ангажементы, актеры и актрисы. Это сонное царство вдруг оживало, когда появлялась круглая, живая фигурка Дранкова, и как бы одновременно во всех комнатах слышался его звонкий, высокий голос. Все приходило в движение, откуда-то появлялись пробные фотографии актрис, актеров, коробки с кинолентами, тут же располагались репортеры, кинопрокатчики — какой-то водоворот возникал вокруг этого неугомонного человека, дождь телеграмм летел во все концы России, хотя в кассе «Акционерного общества» порой денег хватало только на телеграммы и рекламу, — на рекламу Дранков был мастер. Все это стоило, пожалуй, больше денег, чем постановка «боевика».

Сценарист для Дранкова был существом в общем бесполезным, но без которого все же нельзя обойтись. Как раз в эти дни он объявил, что выезжает в Крым и ему нужно не более, не менее как пятьдесят кинокомедий для съемок на натуре!

Это можно было счесть за шутку, если бы в газетах не появился рекламный анонс:

«Сто артистов, двадцать кинооператоров будут снимать в Крыму пятьдесят комедий. Монопольно! «Акционерное общество Дранков».

Молодой сценарист сочинил всего три комедии, вернее, три сценария кинокомедий: две по рассказам Чехова и одну собственного изобретения. Дранков перелистал три тетрадки, над двумя первыми сценариями хохотал от души, из чего стало ясно, что почтеннейший директор акционерной компании никогда не читал рассказов Чехова «Произведение искусства» и «Сапоги»; третий сценарий он не дочитал, потрепал автора по плечу, написал на листочке бумаги несколько слов и сказал: «В кассу». Кстати сказать, этот жест ему немного стоил — на этот раз в кассе не было денег даже на телеграммы.

Крымская экспедиция состоялась, но в ином масштабе. Вместо двадцати операторов и ста артистов в Крым выехал сам Дранков со своим мотоциклом и приятельницей... Справедливость требует добавить одну деталь: три комедии все же были поставлены режиссером Бонч-Томашевским, но снимались они тут же, в Москве, на Тверской улице, а не в Крыму, разумеется.

Таков был Дранков, и чтобы кончить с курьезами его шумной деятельности стоит рассказать еще один эпизод. Однажды, возвращаясь на рассвете от цыган из «Стрельны», Дранков остановился, чтобы посмотреть новое, только что отстроенное киноателье фирмы Харитонова. Сторожа открыли дверь, Дранков окинул взглядом ателье и увидел подготовленную к съемкам декорацию. Она ему понравилась, и тут же в мозгу у него мелькнула почти фантастическая идея... Он умчался на мотоцикле, вернулся через час в автомобиле с уже одетыми и загримированными артистами, — охрана была убеждена, что это именно для них поставлена декорация. Через неделю на экране появился фильм Дранкова, снятый в чужом ателье и в чужой декорации... Можно вообразить ярость Харитонова.

Так протекали, мягко говоря, наивное детство и ветренная юность кинематографа в старой России.

Но даже и Дранков сочетал свои авантюры с попытками отдать дань «художественному фильму». В бешеной погоне за боевиком он не пожалел денег на постановку, хотя и мало верил в успех, фильма «Тот, кто получает пощечины», по модной в то время пьесе Леонида Андреева. Дранков понимал, что надо как-то обелить «Акционерное общество» после «Разбойника Чуркина» и восьми серий уголовного фильма «Сонька-Золотая ручка».

Ставил фильм режиссер Иванов-Гай, один из тех, кого шутя называли «пиратами кинематографии». Именно он уговорил Шаляпина сниматься в роли Ивана Грозного и этим надолго отбил у гениального артиста охоту к кинематографу.

В фильме «Тот, кто получает пощечины» в руки Иванова-Гая попал Илларион Певцов — актер замечательного, но очень своеобразного дарования.

Певцов был одним из мятущихся, всегда ищущих и несчастливых в искусстве талантов. Он рано умер и был одним из последних русских актеров модного в то время амплуа

...в Крым выехал сам Дранков со своим мотоциклом и приятельницей...

«неврастеников». Его, пожалуй, можно отчасти сравнить с знаменитым Орленевым. Но судьба Певцова сложнее и труднее — это был всегда неудовлетворенный собой талант. Он сумел преодолеть недостаток речи — заикание, и уже в зрелые годы стать выдающимся актером тонких и острых психологических переживаний.

Актер умный, вдумчивый, ищущий правды, попал в руки грубого невежды Иванова-Гая, и на съемке это производило почти трагическое впечатление. Работа Певцова в кинематографии — пример тонкой, умной и страстной работы артиста-художника. Три четверти его творческого труда, вложенного в фильм «Тот, кто получает пощечины», пропадало для зрителя, потому что зрителю была далека и чужда романтическая история клоуна, влюбленного в цирковую наездницу, притом тонувшая в андреевском упадочном символизме и туманных рассуждениях.

Певцов добивался острейшей выразительности жеста, мимики. Порой ему удавалось движением поникшей руки, чуть приметным дрожанием губ выразить отчаянье, тоску, беспомощность, вдруг лицо его становилось проникновенным, озарялось счастливой улыбкой. Можно было только подивиться точности его мимической игры, передававшей самые сложные чувства действующего лица... Это был прекрасный русский актер, именно русский актер, не жалевший ни сил, ни самой жизни своей для искусства, — не частое явление в те времена, когда многие еще не понимали значения киноискусства.

Певцов снимался и в фильме «Смерть богов» по роману Мережковского «Юлиан-отступник». Это была большая и сложная по тем временам работа режиссера Касьянова, однако массовые батальные сцены отвлекали зрителя от актера, игравшего роль императора Юлиана, отрекшегося от христианства и возрождающего культ богов античной древности. И здесь добросовестнейшего художника Певцова постигла судьба многих артистов того времени, которые не нашли себя в кинематографии, потому что уж очень редко появлялись фильмы, достойные их творческого труда.

Многое отпугивало в те времена актеров от кинематографа — и многосерийные похождения Соньки-Золотой ручки, имевшие одно время неслыханный успех, и русские уголовные фильмы вроде «Ваньки Каина» и «Разбойника Чуркина».

Специалист по уголовным фильмам — режиссер и актер Петров-Краевский сохранится в истории нашей кинематографии хотя бы потому, что он сыграл Степана Разина в первом русском игровом фильме — это его неотъемлемая заслуга. Он

— А вы, милочка, наденьте платьице с вырезом. Зритель декольте любит, понимать надо...

был рослый, немного сутулый, хмурый мужчина с хриплым, пропитым голосом и мрачным взглядом исподлобья. Один из последних провинциальных бродячих трагиков, он изменил театру ради кинематографа. Играл он по-старинке, яростно жестикулируя, потрясая гривой, вращая белками глаз, но когда на мгновение переставал играть, лицо его становилось выразительным и запоминающимся. Это был редкий, характерный, что называется, типаж. Он подвизался и как режиссер, но относился и к этому делу цинично, брал сценарий себе «на ночь», на следующее утро уже снимал фильм, на сценариста смотрел как на человека, который в случае нужды должен титром поправить неудавшийся или испорченный эпизод.

— Охота тебе, юноша, столько писать... Погляди, чего у тебя написано: «Яблоневые деревья в цвету. Наташа стоит на крыльце старого дома, она вдыхает аромат цветущего сада, на глазах у нее слезы. В тени аллеи она видит знакомый силуэт. Это Андрей, он в белом студенческом кителе...». Ничего этого не будет! Будет крыльцо, во дворе кинoателье, и никаких цветущих садов и белых кителей... Охота тебе тратить время.

Разговор происходил при юной актрисе Первой студии Художественного театра, впервые снимавшейся в кино.

— А вы, милочка, наденьте платьице с вырезом. Зритель декольте любит, понимать надо...

Юная актриса почти с ужасом смотрела на этого хмельного, угрюмого человека в поддевке.

Судьба отомстила и ему и всем тем, кто так неуважительно и бесчестно относился к работе в кинематографии: они вскоре вышли в тираж, их приглашали работать только самые отъявленные деляги-авантюристы, вроде Перского, Либкена, а это было даже ниже катившегося под откос Дранкова.

Как правило, большие актеры все еще брезгливо отмахивались от кино.

— Позвольте, — говорил однажды талантливейший артист Леонид Миронович Леонидов,—как же так можно: сначала играю конец драмы, то-есть сцену смерти князя Серпуховского, потом я играю сцену с «Холстомером», потом сцену приезда в усадьбу, и вся эта окрошка делается для того, чтобы сначала поставить одну декорацию, сломать ее и поставить другую?.. Ну еще какая-нибудь «Гай да тройка»—понимаю. Но «Холстомер» Льва Толстого!

Так «Холстомер» и не был поставлен, но позднее Леонидов снялся в фильме «Мысль» по пьесе Леонида Андреева. Несомненно, даже не слишком удачный дебют большого актера в кинематографе двигал вперед русское киноискусство, закладывал основы русской школы актерской игры в кинематографе.

* * *

Корни нашей отечественной кинематографии следует искать не в Париже у братьев Патэ и не в фильмах итальянской фирмы «Чинес» и уж, конечно, не в Америке, которая в те времена не играла никакой роли на мировом рынке фильмов (первые

американские фильмы появились у нас лишь в годы первой мировой войны).

Начиная с первого игрового фильма «Стенька Разин», русская кинематография ищет и находит самостоятельные пути. Не слезливые, так называемые «жизненные драмы» определили будущее русской кинематографии, а классические произведения русской литературы и фильмы, запечатлевшие великие события истории России. Можно ли считать случайным то обстоятельство, что героем первого «игрового» русского фильма был Степан Разин, которого Пушкин назвал «единственным поэтическим лицом русской истории»?

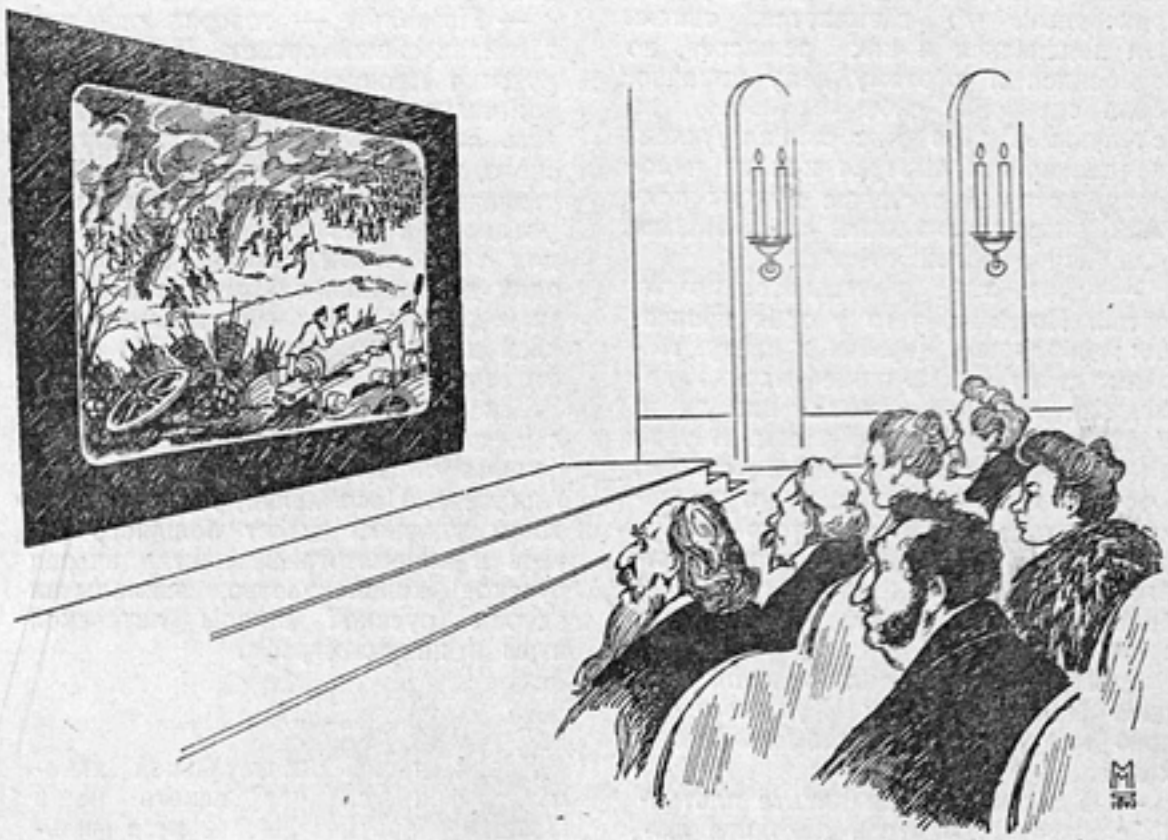
И этот, и другие русские исторические фильмы были вполне оригинальными произведениями. Иностранная продукция не служила для них образцом. Достаточно сравнить, скажем, французский фильм «Убийство герцога Гиза» с русским фильмом «Боярин Орша» по Лермонтову, чтобы понять, что дело здесь не только в различии изображаемых эпох и героев, не только в особенностях быта, обстановки, костюмов, но и в иных творческих установках, в ином отношении русских режиссеров и актеров к историческому материалу.

Русский кинематограф оплодотворяла русская литература — Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой; русская живопись — Суриков, Васнецов; темы русской действительности.

Перелистывая далеко не полные списки фильмов, выпущенных на заре русской кинематографии, замечаешь, что нет ни одного классического произведения нашей литературы, которое не пытались бы отобразить на экране. Эти робкие попытки кажутся на взгляд современного зрителя беспомощными, а порой и кощунственными, и все-таки для своего времени подобные фильмы сыграли положительную роль.

Кинематограф зародился в России в те времена, когда книга шла в народ не миллионами экземпляров, как сейчас, а сотнями, редко тысячами. Тот, кто читал и знал классиков, шел в кинотеатр, чтобы посмотреть на экране живые образы, пленившие его в любимых книгах; кто не читал, — шел в кинотеатр, чтобы хоть на экране увидеть произведения писателей, которых знал понаслышке.

Кинодельцы это поняли, и начался своеобразный период погони за классическими сюжетами. Как на золотых приисках, в этой новоявленной Калифорнии торопились поставить заявочный столб, и порой одно и то же произведение снимало несколько фирм. Как ни примитивны были эти картины, но все же это было с в о е, и это свое было ближе «Графа Монте-Кристо» или «Дамы с камелиями». И когда иностранцы поняли, что русский фильм привлекает зрителей в России куда больше, чем заграничная продукция, и Чинес, и Патэ, и Гомон открыли свои отделения в Москве, а режиссеры-французы принялись ставить «Анну Каренину», «Тараса Бульбу», (под названием «Любовь Андрея») и даже «Катерину» по поэме Шевченко. Можно представить, какая развесистая клюква выдавалась за русский фильм!



В 1911 году произошло значительное событие в русской кинематографии: в Большом зале Московской консерватории впервые показали публике исторический фильм «Оборона Севастополя»...

Достаточно сравнить это творчество с картинами, поставленными русскими фирмами, чтобы убедиться в том, что у нас рождался особый, своеобразный стиль отечественной кинематографии, углублялась, становилась выразительнее и осмысленнее актерская игра — создавалась особая, русская школа киноактера.

Не многие большие актеры решались работать в кинематографии в те времена. Давыдов и Варламов — корифеи Александринского театра — одни из первых появились на экране: Давыдов — в эпизоде из «Свадьбы Кречинского», Варламов — в пошлейшем фильме «Тайна черной маски». И когда Варламова упрекнули в том, что он согласился сниматься в подобной чепухе, он простодушно и наивно сказал: «Эх, милый... Чего только не случалось делать в театре в молодые годы. И в водевиле плясал и куплеты пел, да такие, что краснеть приходилось... А тут, по крайности, рта не разжимаешь...» Ученица Ленского, ныне здравствующая талантливая Вера Николаевна Пашенная, решилась сыграть для кинематографа Ларису в «Бесприданнице» и Катерину в «Грозе». Вероятно, она пережила горькое разочарование: «Гроза» уложилась в 25 минут, ибо фильм снимался наскоро, чтоб не перехватили сюжет. И все-таки эти большие актеры и актрисы принесли известную пользу молодому киноискусству.

В 1911 году произошло значительное событие в русской кинематографии: в Большом зале Московской консерватории впервые показали публике исторический фильм «Оборона Севастополя», поставленный Гончаровым и Ханжонковым.

Это была настоящая премьера, на которую пришла литературная и артистическая Москва того времени. Там мы впервые поняли поразительные возможности кинематографа. Массовые сцены фильма, в которых участвовали тысячи солдат и матросов, довольно точно и внушительно воспроизводили эпизоды героической обороны Севастополя. Не музыка, не два оркестра, не хор и шумовые эффекты, сопровождавшие демонстрацию немой ленты, не заплаканные глаза героини или скептические улыбки героя создавали настроение, впечатляли зрителей, — а зрелище тысячи людей, со штыками наперевес двигавшихся на врага... Нельзя было без волнения видеть сцены прощания защитников Севастополя с городом русской славы.

Мы ушли с просмотра взволнованные предчувствием необъятных возможностей нашей кинематографии. При всех своих недостатках «Оборона Севастополя» была замечательна тем, что пробуждала высокие патриотические чувства.

(Окончание в следующем номере.)

Советские фильмы в странах народной демократии

Д. Василиу, Л. Рутицкий

ОКНО В РАДОСТНЫЙ МИР

Советские фильмы должны стать обязательными для просмотра всеми честными людьми, потому что они — школа жизни... Те, кому необходимы ложь и обман, не могут любить советские фильмы. Те же, кто идут в ногу с жизнью и любят ее во всех ее проявлениях, те жаждут и фильмов правдивых и жизненных, а значит, любят советское кино».

Так пишет в пражской газете «Обрана Лиду» чехословацкая гражданка Маркета Швецова. В этих словах отражается отношение огромного большинства трудящихся Чехословакии к советскому киноискусству.

Для рабочих, крестьян, интеллигенции стран народной демократии оно стало одним из звеньев, связывающих их с Советским Союзом, помогающих строить новую жизнь, новую культуру, итти по пути социалистического переустройства своей родины.

Каждый советский фильм становится предметом обсуждения на страницах газет и журналов, на специально устроенных диспутах.

Причина успеха советских фильмов в странах народной демократии заключается в глубокой правдивости советских кинопроизведений, в их жизнеутверждающей силе, народности, в их революционном гуманизме. Любовь к честному трудовому человеку, ненависть к черным силам реакции, забота о нуждах народа — все эти черты советского строя, находящие отражение в фильмах, близки и дороги людям стран народной демократии.

В кратком обзоре невозможно привести и сотой доли тех фактов, которые сопровождают показ советских фильмов в странах народной демократии; приходится ограничиться лишь некоторыми.

Начнем с Болгарии. За 1946 год в болгарских кинотеатрах просмотрело советские фильмы 5 904 394 человека. Данные за последующие годы неполные, однако они свидетельствуют о дальнейшем росте посещаемости. Имена многих героев советских кинокартин стали синонимами верности долгу, патриотизма, воли и трудолюбия. Так, коллектив Софийского университета после просмотра фильма «Повесть о настоящем человеке» решил присвоить лучшей группе студентов имя героя фильма Алексея Мересьева.

В конце 1947 года по всей стране проводился кинофестиваль советских фильмов, во время которого во многих кинотеатрах выступали болгарские писатели с лекциями о советской кинематографии.

Из новых произведений советской кинематографии неизгладимое впечатление оставил документальный кинофильм «Ленин». Вот что писала в феврале 1949 года газета «Свят»:

«Со всем правом фильм «Ленин» может претендовать на то, что он сумел всесторонне отобразить жизнь Владимира Ильича. В фильме великий государственный деятель показан как подлинный друг, отец и учитель народа».

«Новый советский документальный фильм о Ленине, — писала газета «Ведрина», — великолепно справился с трудной задачей и дал зрителю наглядную, полную эмоциональности лекцию о возникновении революционного движения в России, о его победе, о социалистическом строе в Стране Советов».

Книги отзывов в кинотеатрах полны взволнованных слов. Простые люди ценят фильм за мудрую правду о любимом вожде трудящихся всего мира, о его великом друге и соратнике — товарище Сталине.

«Фильмы, как этот, помогают нам в нашем строительстве новой жизни,—пишет зритель, подписавшийся «Рабочий»,—фильмы, как «Ленин», с их глубиной и правдивостью, необходимы нам, строителям новой Болгарии».

«Воссоздав образ великого Ленина, советское кино оказало неоценимую услугу человечеству», — пишет зритель Гроздан Костов.

Неизменным успехом пользуются в Болгарии советские исторические фильмы. Деятели молодой болгарской кинематографии учатся у советских мастеров умению вскрыть главные причины, движущие поступками героев истории, показать связь этих героев с народом. Журнал «Кино и фото» пишет об «Адмирале Нахимове»:

«Детище Пудовкина стоит высоко над обычным типом историко-биографических фильмов. Для картины характерен правдивый показ эпохи и людей. Глубоко волнует финал картины—мощные советские броненосцы и слова диктора о живой славе героя. В этом финале смерть героя перерастает в его бессмертие... Два главных элемента, органически связанные, образуют идейную сердцевину фильма: единство Нахимова с русским народом и великое самопожертвование этого народа в деле защиты Родины».

Недавно в Софии открылся кинотеатр «Культура», в котором демонстрируются документальные и научно-популярные фильмы. Многие программы составляются из советских кинокартин. Так, в первую программу вошли три короткометражных научно-популярных фильма: «Они видят вновь», «Гром и молния», «Ноябрь в Сухуми». С большим успехом демонстрировался кинофильм «Вахш». Вот что пишет об этом фильме группа софийских студентов:

«Можно только благодарить тех, у кого возникла идея создания подобных фильмов, а также высказать большую благодарность Советскому Союзу за то, что он присылает нам такие поучительные кинокартины. Фильм «Вахш» показывает, как советский человек изменяет природу, знакомит нас с частью необъятной Страны Советов. Необходимо увеличить количество фильмов, которые знакомили бы нас с географией и экономикой СССР».

В книге отзывов кинотеатра «Культура» записано много пожеланий зрителей увидеть больше документальных картин о колхозах и совхозах Советского Союза. «Особенно хотим мы знать об академике Лысенко и об его творчестве в области земледелия», — пишет один из граждан столицы Болгарии.

По экранам другой страны народной демократии — Венгрии — с понятным успехом прошел советский документальный фильм «Демократическая Венгрия». Венгров взволновало и растрогало теплое, дружеское отношение к ним советских людей.

«Я не верю, что найдется такой венгерский зритель, которого не охватил бы восторг и не залила бы горячая волна гордости, когда он кадр за кадром, эпизод за эпизодом увидит расцвет своей родины, — пишет в газете «Фюггетлен Мадьярорсаг» И. Болдижар.—Мы благодарны тем, кто снимал этот фильм, за то, что они по-настоящему познакомили нас с нашей страной. «Такими мы видим вас», — как бы говорят двести миллионов советских людей этим фильмом, — писала газета «Сабад неп». — Мы можем только гордиться, если советские люди видят нас именно такими».

Президент Венгерской республики Сакашич Арпад наградил советских и венгерских кинематографистов, принимавших участие в работе над картиной «Демократическая Венгрия», офицерским крестом Ордена Венгерской республики.

Только в 1948 году на экраны венгерских кинотеатров было выпущено двадцать четыре советских кинофильма. Среди них «Алишер Навои», «Третий удар», «Александр Матросов», «Пирогов», «День победившей страны» и другие.

На венгерских зрителей, так же, как и на болгарских, большое впечатление производят советские исторические фильмы.

В рецензии на картину «Алишер Навои», опубликованной в газете «Танц Долгозек Лалья», автор статьи «История учит» пишет: «Фильм показывает, насколько безнадежна и бессмысленна та власть, которая осуществляет свои функции не для народа и не опираясь на народ».

Большим событием в Венгрии была демонстрация фильмов «Русский вопрос» и «Сказание о земле Сибирской».

«Русский вопрос», — пишет газета «Чанадмедье», — должен быть просмотрен каждым венгерским трудящимся, каждым студентом и школьником. В школах по этому фильму нужно давать письменные задания. Преподаватели должны обсудить фильм на своих совещаниях, в кружках и на семинарах. Все это необходимо потому, что задача, которую ставит и разрешает превосходный фильм «Русский вопрос», — не только русский или американский вопрос, но одновременно венгерский вопрос».

За несколько дней картину «Сказание о земле Сибирской» просмотрело около семидесяти пяти тысяч зрителей. В диспутах, посвященных обсуждению кинофильма, наряду с писателями, учеными, деятелями искусства, приняли участие многие рабочие и учащиеся.

О том, какое глубокое впечатление произвела эта кинокартина, можно судить хотя бы по письму, полученному редакцией журнала «Синхаз Люзи»:

«Мы, студенты города Сомбатель, просмотрели фильм «Сказание о земле Сибирской» и запомнили его на всю жизнь. Многие из нас будут писать рефераты об этом фильме и его исполнителях. Просим поэтому прислать нам дополнительные данные о постановщике картины, актерах и о самом фильме».

Советские киноартисты, создавшие правдивые героические образы, пользуются здесь широкой популярностью и получают от венгерских зрителей письма, полные благодарности. Таково, например, письмо исполнителю роли Александра Матросова артисту Игнатьеву от венгерской девушки М. Самош:

«На днях мы с подругой смотрели в нашем городе Дебрецене превосходный фильм «Наступление в 6 часов 25 минут» (под таким названием выпущен в Венгрии фильм «Рядовой Александр Матросов»). Мы наслаждались фильмом и вашей прекрасной игрой. Спасибо вам».

Советские фильмы прочно завоевали место и в сердцах трудящихся демократической Польши. В октябре — ноябре прошлого года был организован фестиваль советских фильмов, во время которого в городах и селах Польши было показано более 60 советских фильмов. Подводя итоги фестиваля, варшавская пресса отмечала:

«Бросающейся в глаза, характерной чертой советской кинематографии является гуманность ее героев, показанная на фоне социалистического строя и морали. К попавшему в беду советскому человеку приходят на помощь другие советские люди, движимые чувством дружбы. Оптимизм и моральная чистота — этими качествами насыщены советские фильмы».

По поводу документальной картины «Польша» журнал «Фильм» пишет: «Фильм создан другом народной Польши, который воздает должное польскому народу. Это — добросовестное и интересное произведение».

Восторженную оценку получила кинокартина «Третий удар». В частности, краковская газета «Жолнеж польски» писала:

«Точность в передаче исторической правды выявляется в каждом метре пленки. Правдой дышат не только актеры, которые не играют, а лишь воспроизводят недавнее прошлое. Правдой дышит каждый камень, каждая деталь, каждый факт».

Интересны отзывы о советских кинофильмах для детей. Так, один из зрителей пишет о кинофильме «Красный галстук»:

«Этот фильм, полный благородных мыслей, резко выделяется на фоне приключенческих картин американского производства, которые своей «сенсационностью» толкают молодежь на нездоровые поступки».

С неизменным успехом демонстрировался и демонстрируется по сей день во всех странах новой демократии кинофильм «Молодая гвардия».

В Румынии были устроены широкие обсуждения «Молодой гвардии». Приводим несколько высказываний молодых румынских граждан об этой кинокартине.

Электромонтер В. Мольнар из города Тимишоара сказал:

«Этот фильм укрепляет чувство верности и любви к родине, к коммунистической партии. Фильм учит смелости, самоотверженности, героизму».

Студентка Янина Альфандари отмечает:

«Молодая гвардия» — это прямое продолжение книги Николая Островского «Как закалялась сталь». Павел Корчагин — один из тех людей, кто воспитал Олега Кошевого, Ульяну Громову, Ивана Земнухова. Героизм молодогвардейцев во время войны— это одна из форм каждодневного героизма молодых строителей коммунизма».

Работница София Стоян пишет:

«Фильм «Молодая гвардия» укрепляет нас в нашей борьбе с подстрекателями новой войны».

Не меньшим успехом пользуются советские кинокартины в Албании и Чехословакии. Во всех странах народной демократии наши лучшие кинофильмы являются подлинными посланниками Советского Союза, учителями жизни, образцом самой передовой в мире социалистической культуры. Неуклонно увеличивается посещаемость советских кинокартин, растет популярность советского киноискусства, у ведущих мастеров которого учатся кинематографисты Чехословакии, Венгрии, Болгарии, Румынии, Польши, Албании.

Мы закончим наш краткий обзор выдержкой из статьи чехословацкого журнала «Кино» под заголовком «Окно в радостный мир»:

«Главное в советских фильмах—это уважение к человеку, который строит новую жизнь, это активный революционный гуманизм, характеризующийся любовью ко всему светлому, что есть в мире, и жгучей ненавистью к враждебным силам, пытающимся помешать счастливому будущему человечества».

По страницам зарубежной печати

Н. Каринцев

ПРИСЛУЖНИКИ АМЕРИКАНСКИХ КИНОДЕЛЬЦОВ

В Швейцарии издается довольно распространенная в Европе газета «Нейе Цюрхер цейтунг» — орган так называемой «свободомыслящей» буржуазии.

По старой традиции такого рода газет, «Нейе Цюрхер цейтунг» отводит довольно много места вопросам литературы и искусства, которые обсуждаются на ее страницах в духе той «беспартийности», которая претендует на так называемый объективизм. Еженедельно в газете печатается специальная полоса под названием «Литература и искусство», дающая полное представление об эстетических принципах и нравах буржуазной «свободомыслящей» интеллигенции. Эта полоса заслуживает внимания.

Совсем недавно в номере «Нейе Цюрхер цейтунг» появилась большая статья о свободе творчества в кино. Статья эта написана американским корреспондентом газеты, неким Векслером из Нью-Йорка, который уж, несомненно, находится в курсе дела и меньше всего склонен к критическому освещению фактов из жизни милой его сердцу среды буржуазных деятелей кино.

О чем же пишет американский корреспондент газеты?

Выразив обычную в устах «добропорядочного» буржуа сентенцию насчет того, что по-настоящему может творить только художник, «свободный от каких-либо общественных, социальных, политических или финансовых влияний», автор затем рисует фактическое положение художника, драматурга, режиссера, писателя в США, желающего творить «независимо от влияний». Приведем его подлинные слова: «Сегодня почти нет возможности создавать в Голливуде реалистические фильмы, которые отражали бы действительную жизнь Америки и проблемы этой действительности».

Корреспондент тут же объясняет, почему это именно так. Американское киноискусство, пишет он, находится под давлением двух цензур. Одна из них — внутренняя; это так называемое «саморегулирование». Здесь все дело решают магнаты, в руках которых непосредственно находятся кино, театр, литература. Внутренняя цензура — первое сито, через которое просеиваются произведения искусства в США. Отбрасывая все, что связано с жизненной правдой, эта «внутренняя» цензура всячески поощряет все то, что носит на себе, по прямому определению корреспондента, печать «гнусности и скотскости».

Однако этой внутренней цензуры еще недостаточно для «идеологической безопасности» общественных и политических групп, контролирующих американское кино и искусство в целом. Корреспондент «Нейе Цюрхер цейтунг» подчеркивает, что кроме внутренней цензуры существует еще цензура «невидимая, влиятельная и жестокая». Это — цензура так называемых «прессюр групп», то есть групп давления. Эти «группы» существуют где-то в тайниках всемогущих монополистических трестов под видом всякого рода «католических обществ», «союзов ветеранов» и тому подобных «невинных» «общественных» организаций. Но по сути дела эти «прессюр группы» решают все. Помимо них, пишет корреспондент, «не может выйти в свет ни одно произведение искусства, если оно противоречит воле этой организованной группы». Вот почему, утверждает газета, «даже и независимо от законной цензуры или специального кодекса в Америке теперь невозможно касаться, например, в кино определенных тем или говорить правду, если это противоречит воле тех организованных групп, которые неофициально являются судьями искусства».

Да, есть они, судьи в Америке! В их цепких, грязных руках сосредоточены судьбы всего американского киноискусства! Они очень зорко стоят на страже того, чтобы правда жизни как бы не проскользнула в фильмах, в произведениях искусства вообще!..

Если же, вопреки воле хозяев, правда случайно проскользнет, — даже и не вся, а только отдельный правдивый штрих из обычной повседневной жизни, — что тогда? Тогда, по словам американского корреспондента, мгновенно наступает расправа. В самом деле, недавно в Америке вышел и был немедленно запрещен фильм только за то, что мать обращалась там к играющим детям со следующими словами:

«А теперь давайте, дети, распределим игрушки поровну».

Это сочли большевистской пропагандой!

Запрещен также фильм «Лучшие годы нашей жизни», в котором можно найти правдивые черты, рисующие положение американского солдата, вернувшегося с фронта. И все, что хотя бы в самой отдаленной степени напоминает о подлинных фактах жизни народа или о политической «линии Рузвельта», решительно запрещается как «коммунистическое и антиамериканское». И наоборот, отмечает корреспондент, поощряется все, «что носит на себе печать антирусского и антикоммунистического духа».

Далее в газете рассказывается о судьбе одного английского режиссера, эмигрировавшего из Италии, антифашиста Филиппо дель Джьюдиче, который собрал вокруг себя несколько передовых английских актеров и с ними вместе сделал две-три неплохих картины. То была робкая, половинчатая попытка в духе «свободного» творчества. Какая же судьба постигла этого Джьюдиче? Американские монополии, как об этом можно судить по материалам газеты, выпустили против Джьюдиче своего матерого агента — Артура Ранка, который закрыл доступ «свободным» картинам во все кинотеатры, и Джьюдиче со своими товарищами попросту вылетел в трубу.

Американский корреспондент «Нейе Цюрхер цейтунг» показывает нам, сам, может быть, того не желая, каковы те финансовые и политические группы, которые безраздельно

держат в своих руках все американское киноискусство. «Центр влияния, — сообщает автор, — переместился на Уолл-стрит, так как там сосредоточено большинство акций банков и трестов».

Итак, сакраментальное слово «Уолл-стрит» с железной неизбежностью появилось на страницах «свободолюбивой» швейцарской газеты! Но было бы наивным полагать, что это продиктовано истинной приверженностью к свободе и бескорыстными заботами о судьбах киноискусства. Газета сама обнаруживает причину своего откровенного разговора о несвободе и плачевном состоянии американского киноискусства. Дело все в том, утверждает газета, что необходимо лишить Америку неограниченной власти в искусстве. Дела искусства, по мнению господ из «Нейе Цюрхер цейтунг», должны быть переданы Европе! Только здесь, считают они, имеются «священные» традиции, в силу которых еще может существовать в Европе «свободное» искусство.

Однако американские дельцы опередили старомодных политиканов из «Нейе Цюрхер цейтунг». Им давно уже улыбалась мысль взять на откуп художников и писателей Западной Европы и заставить их служить целям своего бизнеса.

Магнаты с Уолл-стрита не без резона надеялись, что «прославленные европейские метры» сумеют сделать «бизнес» в искусстве тоньше, умнее и по внешности благороднее, чем это делается в Америке. Да и задачи у современных кинодельцов стали более сложными — один американский рынок не может удовлетворить аппетиты вожаков идеологической экспансии. Они хотят господства над всем миром. И вот в целях экспансионистской пропаганды в Европе, и прежде всего во Франции, избраны услужливые буржуазные интеллигенты из среды драматургов и тех «философов», которые близки к теории драматургии, поскольку французская драматургия более изобретательна, остроумна и популярна в Европе, чем американская. Пришли на помощь печать, реклама, радио, гастрольные поездки в Америку, сногсшибательные гонорары — словом, вся капиталистическая машина, делающая «искусство». Были подняты на щит те французские писатели, которые всей своей деятельностью до войны, во время войны и после нее показали свою преданность реакции, приверженность к доллару и полное пренебрежение к вопросам совести и чести.

Так возникла и была раздута слава пошляка и циника Жана Поля Сартра и его последовательницы — Симоны де Говуар, так превознесен был до небес драматург Ануйль, так была создана буквально из ничего репутация ничтожных писак Ренэ Лапорта, Жоржа Невэ, Поля Нивуа и использовано в реакционных целях наследие умершего Жана Жироду. Злым миражем заокеанской «культуры» были заворожены даже некоторые драматурги из «либеральных», например, Рено де Жувенель, Робер Вернер, Бернар Люк, Арман Салакру.

Одни пошли на «золотое» дело охотно и добровольно, другие помогают им, сохраняя позу «свободных» художников, третьи, для приличия отмежевываясь от первых двух групп, по существу работают в интересах той же реакционной идеологии.

Для уловления зрителя в буржуазной кинодраматургии существуют особые идейки, правда, далеко не новые. Одна из таких идеек, например, связана с разработкой темы никчемности человеческого бытия и сладости «небытия», темы «ада» в земной жизни и «жизни» в аду, темы любви в смерти и смерти в любви. Как известно, эта идейка уже не раз служила темным силам старого общества, когда особенно остро вставала задача идеологического одурачивания простых людей, отвлечения от насущных вопросов реальной жизни.

Другая тема, принятая на заказ буржуазной французской драматургией, это тема безнадежности, тщеты попыток улучшить жизнь. Сейчас произведения, пропагандирующие эту философию,—самый ходкий товар на кинематографическом и литературном базаре реакционного искусства. Бойкие приказчики американского капитала торгуют изделиями, изготовленными по заказу их хозяев, получая за это изрядные проценты.

Третья тема — тема повторяемости всего существующего в мире: «Так было, так будет»... Зачем стремиться к чему-либо? Зачем тратить силы? Все в мире повторяется. Жизнь — это круг, на котором все возвращается к своей исходной точке, человек — это белка в колесе, тратящая свои силы на такое ненужное, никчемное, пустое занятие, каким является жизнь, а стало быть, и борьба. Конечно, и эта тема не изобретена современными буржуазными кинодраматургами. Она взята ими из пыльного архива древнегреческой реакционной философии. Но если эта тема раньше звучала как трагедия, то ныне она превратилась в пошлый и подлый фарс.

Буржуазные французские кинодраматурги по мере сил стараются играть на всех этих темах, как на испытанных инструментах американского идеологического джаз-оркестра, повинуясь взмаху дирижерской палочки уолл-стритовского «капиталмейстера».

Нет надобности говорить об отдельных фильмах, ибо, в конце концов, все они сделаны по одному рецепту: «Твори, как хочешь, будь свободен в своем творчестве до тех пор, пока проводишь антирусскую, антикоммунистическую линию». Гораздо важнее и интереснее раскрыть те общие «эстетические» принципы, которые вдохновляют деятелей буржуазного киноискусства.

На одной из последних выставок картин осеннего салона в Париже «гвоздем» выставки была картина, изображающая пустыню, по которой идут отрубленные человеческие ноги с содранной с них кожей и обнаженными нервами. У обыкновенного зрителя это зрелище не вызывало ничего, кроме физической тошноты. Однако тошнота для современных французских эстетов и есть, как возвестил Сартр, «норма человеческого бытия, сопутствующая эстетическому восприятию мира». С этой точки зрения отрубленные ноги на картине вполне удовлетворяют требованиям эстетики в сартровском смысле этого слова.

Подобного рода «эстетика» составляет основу всего современного буржуазного киноискусства. Современный буржуазный фильм нередко сопровождается музыкой, от которой мурашки бегают по телу и волосы становятся дыбом, настолько эта музыка далека от гармонических и естественных звуковых сочетаний.

Сейчас в Париже поднят шум вокруг пьесы «Безумная из Шальо» Жана Жироду. Декорации и театральное оформление спектакля, воспроизведенные на страницах многих французских иллюстрированных журналов, действительно производят впечатление обстановки сумасшедшего дома. Подстать содержанию пьесы и оформлению спектакля игра актеров и режиссерская «трактовка». Формалистическое и эстетское оформление пьесы Жана Жироду окончательно уничтожило даже те крупинки здравого смысла, которые лежали в основе этой пьесы, направленной против двухсот семейств Франции.

Французская режиссура выполнила социальный заказ заокеанских хозяев и использовала пьесу Жана Жироду, не только извратив ее замысел, но и целиком поставив ее на службу американской реакции. Примером совершенно откровенного служения этой реакции являются пьесы «знаменитого» французского драматурга Жана Ануйль. Формалистическое и декадентское оформление его пьес на сцене французского театра целиком совпадает с замыслом самого автора. Жан Ануйль сам дает соответствующие указания режиссерам

для оформления своих пьес. Вся обстановка в этих пьесах фантастическая, ирреальная. Выдуманные, не существующие в действительности сады населены нереальными существами, а если на сцене автомобиль, то он непременно оброс плющем, как древний замок; комната в плохенькой гостинице обставляется в стиле не просто рококо, а с приставкой тре, то есть «очень рококо» и т. д. и т. п. Все утрировано, преувеличено, доведено до болезненности. Такова же и музыка к пьесам. В «Бале воров» Ануйля, когда глашатай на площади выкрикивает объявление, он заикается. Ему услужливо подыгрывает кларнет, который воспроизводит в музыке это заиканье. Нередко в тексте такого рода пьес ремарка Ануйля: «кларнет (или другой инструмент) в полном смущении». Музыканту предлагается самому изобразить это смущение в звуках...

Известный французский критик-искусствовед, выступающий с апологией голливудских кинофильмов, Поль Арно пытается подвести некоторую «теоретическую» базу под упадочное, реакционное трюкачество буржуазного театра и кино.

Весь смысл драматургического произведения сводится, по уверению Арно, к соблюдению четырех основных канонов эстетики, которым и должен следовать каждый, если он желает завоевать публику: «1. Соблюдайте необычайно быстрый, доводящий зрителя до головокружения ритм, делайте его бешеным, исступленным, дьявольски ускоряющим реакцию зрителя. 2. Соблюдайте закон постоянно нарастающего ритма, подобно ритму, развиваемому лошадью на скачках, причем непременно с оттенком комизма. 3. Соблюдайте этот же ритм и в диалоге произведения и, главным образом, в нем; доведите его до крайности, развяжите его, дайте ему волю, как бешеному псу, сорвавшемуся с цепи, чтобы он действовал на слушателя и зрителя, как медный купорос на нежную кожу. 4. Давайте волю своему ритму, как это делает акробат в цирке, всегда находящийся на грани между экспрессионизмом и акробатикой. И в результате этого постоянного транса, под влиянием которого будет находиться зритель, вы добьетесь нужного эффекта, зритель воспримет реальность, как акробатическую карикатуру на жизнь...».

В этих «эстетических» канонах отражена вся гнилая эстетическая концепция современного буржуазного киноискусства, плод растленной империалистической идеологии.

Наивысшим образцом, о котором, захлебываясь, пишет вся мировая буржуазная пресса, якобы является новый киносценарий Сартра, сделанный по специальному заказу американского «мозгового треста». «Игра сделана» — так озаглавил свое новое кинопроизведение Сартр. «Игра сделана — ждите решения судьбы!» И в кинопьесе как бы подводится итог человеческой жизни, под итогом ставится черта, выводится сальдо,—и в результате... Впрочем, перед тем как сказать о результате, к которому приходит Сартр, скажем о том, с чего он начинает в этой пьесе. Игра сделана, жизнь окончена. Две половины некогда цельного гармонического существа, не нашедшие друг друга на земле, соединились в потусторонней жизни. Начало, как видим, довольно древнего, еще платоновского происхождения. Но и вся дикая, первобытная экзистенсиалистская «философия» Сартра и ему подобных, как известно, не нового происхождения: это — старье, перекрашенное на новый лад, согласно потребностям империалистических заказчиков. Итак, две половины души встретились и нашли друг друга в потустороннем мире. Именно здесь, в этой нереальной, неземной, надзвездной жизни разлученные на земле люди находят свое счастье. Оказывается, на земле им помешали соединиться и испытать это счастье всевозможные человеческие страсти, борьба, политика и «чернь», то есть народ, которому нет дела до «возвышенных» интересов отдельных личностей. Зато уж здесь, в тиши райских кущ, наступает настоящее, безмятежное счастье, о котором двое мечтали на земле.

Но, может быть, теперь, соединившись, они могли бы быть счастливы и на земле? Если бы они могли снова обрести плоть и кровь, быть может, их счастье было бы более полным и настоящим, чем здесь, на небе, где все слишком призрачно? Вот почему теперь, когда герои в «счастливом» потустороннем мире, их влечет к себе земной удел! С мольбой обращаются они к «высшей силе» — вернуть им земную оболочку, дать возможность испытать счастье на земле, хотя бы на короткое время. Ну, что ж, человек любит земные иллюзии и пренебрегает настоящими, реальными ценностями неба. Высшая сила в наказанье за эту неуемную жажду низкого земного счастья отсылает две половинки души обратно на землю, правда, всего на сутки.

Однако и одних суток земной жизни оказывается, по Сартру, достаточно для того, чтобы сделать две половины одной и той же души враждебными, ненавидящими друг друга, преследующими друг друга со звериной злобой. Герои, в конце концов, убивают один другого.

И вот снова они перед «высшей силой», которая встречает их со снисходительной насмешкой.

Сальдо жизни подведено, игра сделана — результат со знаком минус для земли и знаком плюс для неба...

Сартр ловко выполняет для простаков свою задачу жульничающего бухгалтера-«философа». Он показывает своему клиенту его лицевой счет, и клиенту ничего не остается другого, как примириться со своим душевным банкротством, так ловко подстроенным циничным и плутоватым счетоводом смерти.

Нельзя без чувства возмущения и омерзения читать это произведение Сартра. В нем буржуазная мораль пропагандируется с крайним цинизмом и откровенностью. Это идеальная основа для дельцов космополитического фильма, способная, как нельзя лучше, одурманить, ошеломить и растлить сознание зрителя.

«Идеология» ухода от реальной жизни и борьбы, проповедь погружения в небытие, в мрак, призыв к подчинению, покорности судьбе, року, воспевание раздвоенности личности, свыше данной неполноценности земной жизни и тому подобных бредней, — маскируются формалистической игрой эстетских «принципов» и понятий, основа которых — в любовании «чистым искусством», то есть искусством современной империалистической реакции.

Передовое, прогрессивное искусство Европы и Америки, в котором, несмотря ни на что, крепнут освободительные, демократические тенденции, объявило буржуазному космополитическому искусству как заклятому врагу жизни борьбу не на жизнь, а на смерть. Прогрессивная интеллигенция прекрасно сознает, куда ведет массы оголтелое реакционное искусство. Недаром один из прогрессивных французских журналистов пишет: «Свежий воздух, насыщенный бурями, легко может опрокинуть так тщательно возводимое по указке американских архитекторов эфемерное здание лживого, наполненного призраками, обманами, страшилищами и исчадиями ада, франко-американского киноискусства».

Эти слова передового французского критика отражают взгляды и чаяния тех, кто встречает поддержку со стороны самых широких кругов прогрессивного киноискусства современной Европы и Америки.

Г. Кремлев

„АМЕРИКА“ О КИНО

Журнал «Америка», предназначенный для советского читателя, вот уже который год, как это ни кажется странным хозяевам издания, не может найти адресата среди многомиллионного населения нашей страны.

Об этом незавидном положении издателей «Америки» поведала Аннабелла Бюкар в своей книге «Правда об американских дипломатах». Она же рассказала и о том, как обучали сотрудников посольства распространять журнал по способу подметных писем, то есть «забывать» за столиками кафе, в вагонах метро, подбрасывать в мусорные урны...

Надо сказать что этот неблаговидный способ далеко не оригинален. Он заимствован у Феофилакта Беневоленского, незабвенного глуповского градоначальника. Тот, как помнит читатель, так же был одержим идеей издавать законы «для вящего народов и стран устроения», однако вскоре убедился в полном отсутствии у жителей интереса к таковым идеям. Тут-то его и осенило. «В одну темную ночь, — пишет Салтыков-Щедрин, — когда не только будочники, но и собаки спали, он вышел крадучись на улицу и во множестве разбросал листочки, на которых были написаны его уставы «О добропорядочном пирогов печении» и «О свойственном градоправителю добросердечии...».

Щедринский персонаж жил в самом начале прошлого века, в медвежьем углу, и размножал свои листочки кустарным способом, от руки.

«Америка» выходит в наши дни, изготовляется в стране, где годовой тираж газет и журналов, выпускаемых монополиями, исчисляется миллиардами экземпляров. Но не помогает издателям «Америки» богатый опыт желтой прессы, как ни стараются они заверить советского читателя в своей «добропорядочности», в своем «добросердечии»!

В одной из редакционных статей «Америка», например, утверждает: «Объективность является целью и основным принципом американской прессы». Однако советского читателя эта фраза может навести только на мрачное раздумье: казалось бы, не так много времени прошло с тех пор, как Америка подарила миру Марка Твэна, а куда же ныне девалось у американцев чувство юмора?

Последующие строки той же статьи убеждают, что редакция лишена также и способности к элементарным логическим суждениям. «Одно из обвинений, — говорится в статье, — предъявляемых иногда(!) к американской прессе, заключается в том, что ее считают находящейся под контролем лиц, дающих объявления-рекламы. Это обвинение энергично отвергается... (Кем? Какими беспристрастными авторитетами? — *Г. К.*) отвергается и редакторами и издателями (!..) Случаи одностороннего освещения событий, встречающиеся на страницах некоторых американских газет, следует объяснять, прежде всего, предубеждениями самих редакторов и издателей...».

Вот уж, поистине, «если бог хочет наказать, то отнимет разум»!..

Американская пресса давно уже снискала себе во всем мире печальную славу «фабрики лжи». И типичным примером справедливости этого меткого определения является журнал «Америка». Не «случаи», «встречающиеся» на «некоторых» его страницах, а систематическая, планомерная ложь из номера в номер, из страницы в страницу, — вот чем характерен этот шедевр «объективной» американской прессы. Журнал убеждает в том, что не безвинным «предубеждением» его редакторов и издателей следует объяснять «одностороннее освещение» американской действительности: злонамеренно и безудержу они занимаются самой наглой рекламой, на все лады восхваляя пресловутый «американский образ жизни», изо всех сил стараясь оглушить легковерного читателя фальшивым блеском, дутым величием своей фирмы, которая будто бы монопольно владеет единственно верным способом за дешевую цену делать человека счастливым.

Потому-то нет и не может быть интереса к такому журналу у советских читателей. В самом деле, зачем же им, читателям, добираться до истины через путаный лабиринт из тысячи строк, источающих ядовитую ложь? Зачем им крикливая реклама заведомо гнилого товара?

* * *

Согласно поговорке, сложенной в Америке, существуют три вида лжи: ложь детская, ложь сознательная и статистика. В «Америке» богато представлены и эти, так сказать, основные и прочие разновидности лжи.

Скажем прямо: чаще всего «Америке» приходится пользоваться фигурой умолчания, так как слишком уж много образовалось язв, которые у всех на виду и которые ни отрицать, ни оправдать, ни тем паче защитить невозможно, не рискуя выставлять себя на всеобщее посмешище. Впрочем, молчать о запретных темах не так-то просто. Видимо, это тоже надо делать с умом, а без него — нет-нет, да и проговоришься...

Печальной известности массовая продукция Голливуда, определяющая общий идейно-художественный уровень американской кинематографии, видимо, относится журналом к той категории явлений, которыми, по крайней мере перед советскими читателями, не похвастаешься. Так или иначе, вопросам кинематографии журнал уделил внимание явно непропорциональное той роли, которую играет кино в духовной жизни Америки. Из тысячи фильмов, на которых воспитываются миллионы американцев, редакция смогла отобрать всего 5—6, с которыми, как с лучшими, по ее мнению, и сочла возможным ознакомить советского читателя.

Почему же Голливуд производит так мало фильмов, заслуживающих внимания, и может ли он производить их больше?

Понятно, такого вопроса «Америка» не ставит. И все же к выводам по этому поводу можно притти самостоятельно, если ознакомиться со статьей Уайльдера «Новый путь Голливуда» и сопоставить неясно высказанные им положения с фактами, изложенными в других статьях.

Уайльдер определяет хорошие фильмы как «жизненные» или «проблемные», которые «в интересном оформлении отражают характерные, волнующие проблемы жизни». Что же мешает Уайльдеру и его колле-

там по Голливуду перейти от декларации о благородных задачах к их осуществлению? «Многие из нас, — отвечает Уайльдер, — считают, что создание «жизненных» фильмов затрудняется добровольной цензурой».

Нет сомнений, что Уайльдер мог бы подробно ознакомить нас с тем, как свирепствует эта цензура, к которой по условиям американской «демократии» прилагается смягчающий эпитет «добровольная». Но, видимо, по тем же условиям он не только не смог высказать эту мысль более обстоятельно, но был вынужден смягчить ее крамольность весьма туманным указанием на характер этой цензуры, которая-де взяла на себя «охрану молодых зрителей от вредных... взглядов на некоторые вопросы».

Редакция журнала постаралась, чтобы читатель понял из этого, будто речь идет только о вопросах «половой нравственности». Но спрашивается, зачем бы Уайльдеру сетовать на деспотизм цензуры, если она действительно оберегала бы молодежь от безнравственных произведений? Выходит, что Уайльдер и его коллеги так и рвутся к постановкам аморальных фильмов, а добрая по целям, но строгая в своей принципиальности цензура, видите ли, спасает души юных американцев от соблазна разврата. И если уж так сурова цензура, заботящаяся о нравственной чистоте кинозрителей, то откуда же берется чудовищный мутный поток эротики и порнографии, захлестывающий подвластные Голливуду экраны?..

Нет, не умеют редакторы «Америки» вязать концы с концами!

Не договорив как следует свою мысль о цензуре, Уайльдер переходит к следующему положению:

«Существует еще и вопрос прибыли. Компании, производящие фильмы, состоят из акционеров, которые хотят получить дивиденды. Следовательно, чтобы котироваться на рынке, мы должны делать картины, имеющие успех. Мы не можем допустить неограниченных производственных расходов только для того, чтобы достигнуть художественного предела...».

«Акционеры»... «дивиденды»... «котироваться на рынке»... Американский кинорежиссер должен усвоить жаргон хозяев и уметь обращаться не только со съемочной камерой, но и с арифмометром.

Однако, если вдуматься в процитированные слова, то в них нельзя обнаружить горького признания автора, что-де акционеры мешают создавать хорошие произведения. Наоборот, требования акционеров выглядят здесь довольно разумными: пусть, мол, фильмы имеют успех, а расходы на их производство не будут безграничными. Что же, собственно, можно возразить против этого?

Редакция «Америки» торжествует победу. Главное дело сделано: авторитетный автор доказал читателю, что капиталистическая система хозяйства сама по себе способствует прогрессу кинематографии, ибо непрерывно стимулирует производство хороших фильмов. Теперь осталось немного: надо только объяснить, почему же все-таки подобных фильмов все меньше и меньше...

«Создавая так называемые «проблемные» фильмы,—пишет Уайльдер,— мы должны все время помнить о привычках и вкусах нашего зрителя и поэтому количество таких фильмов ограничено».

Вот, наконец, и отыскалась причина всех причин! Не деспотическая цензура, не диктат акционеров верховодят, мол, репертуаром Голливуда. Просто гадкий зритель не хочет смотреть хорошие картины.

Замечательный силлогизм преподнесен читателю. Американское кино, воспитав дурные привычки и развратив вкусы кинозрителя, жалуется на свое тяжелое положение! Хозяева Голливуда представлены в виде тех недоучившихся волшебников древнего Востока, которые могли вызвать духа, но не знали, как с ним справиться!

Справедливости ради надо отметить, что вовсе не автору статьи о новом пути Голливуда принадлежит приоритет такого открытия; не он додумался превратить несчастного зрителя в козла отпущения и подвести его к жертвеннику, чтобы ритуальным закланием искупить грехи буржуазного искусства. Апелляция ко вкусам и привычкам зрителя или читателя — это козырной туз редакции «Америки». Она ходит с него всякий раз, когда попадает в затруднительное положение.

Например в статье о развитии книжного дела в Америке можно прочитать следующее:

«Начало XX столетия ознаменовалось расцветом произведений, которые «взяли штурмом» симпатии читающей публики и получили широкое распространение. Это были «сентиментальные» романы с дуэлями, или приключения в далеких краях, или повести о местных событиях. И все они вели своих героев к избитому, неизменно счастливому концу, игнорируя проблемы и реальную обстановку своего времени с такой же легкостью, с какой они игнорировали мировые и общечеловеческие проблемы». (Пусть не смущает читателя обличительный тон приводимой выдержки: речь ведь идет о давно ушедшей эпохе, а по отношению к далекому прошлому «Америке» разрешен известный «критицизм».) Следовательно, «произошел полный разрыв... с традицией, установленной в середине XIX столетия писателями, относящимися к числу гигантов американской литературы».

И в этом катастрофическом оскудении тем, в измельчании жанров, в том, что Америка расплодила пустопорожнюю литературу в ужасающих масштабах, — во всем этом повинны, оказывается, все те же «симпатии читающей публики», а не услужливые авторы и уж никак не предприимчивые издатели, для которых, по утверждению журнала, как раз «время с 1900 по 1918 гг. было... годами больших прибылей».

Незадолго до первой мировой войны в американском искусстве появились признаки большого оживления, поводом для которого послужили обстоятельства настолько всем известные, что даже «Америка» скрыть их не в состоянии. В одной из статей об этом написано так: «в период с 1915 по 1925 год американские драматурги, режиссеры, актеры и зрители как бы вступили в новую полосу жизни... началось ощутительное влияние русского театра на американскую драматургию, влияние, которое проникло во все отрасли сценического искусства...» Американский журнал «Искусство театра» писал в свое время: «Великие русские актеры, постановщики и кинорежиссеры приобрели в глазах своих собратьев в Америке огромный авторитет... Поистине, невозможно перечислить все то хорошее, что дала Россия нашему театру». Известно, что самым выдающимся событием театральной жизни Америки в XX столетии были гастроли МХАТ во главе со Станиславским в 1923/24 году. «Работа Станиславского, — писал тогда режиссер Макгауен, — осветила все жизненные вопросы, стоящие перед деятелями американской сцены». Прямым результатом гастролей МХАТ явилось возникновение двух прогрессивных театральных коллективов — «Сивик репертори-театр» и «Групп-театр», а также специальной школы в Нью-Йорке, впоследствии переведенной в Голливуд, в которой воспитывались многие из современных киноактеров. Спектакли МХАТ оставили в Америке след на долгие годы. Когда бывшая звезда экрана Лилиан Гиш после долгого перерыва вернулась на сцену и выступила в чеховском спектакле «Дядя Ваня», критика в виде высшей меры похвалы подчеркнула, что Лилиан Гиш «показала московский класс игры». Известно также, что именно русские открыли Америке, как и всему миру, высокое искусство балета. И до сих пор у артистов американского балета жива еще традиция выбирать себе для псевдонимов по сцене русские фамилии.

Журнал «Америка», будучи не в состоянии умолчать о подобных фактах, не утруждает себя, однако, невыгодным для него глубоким анализом причин мощного и благотворного воздействия русского и советского искусства на американское. Ре-

дакция изображает события, оставаясь верной себе. Первая русская труппа приехала на гастроли в Америку в 1907 году. Это были петербургские актеры во главе с П. Орленевым. Труппа, по свидетельству журнала, успеха не имела. Да и мудрено было иметь, если гостеприимные американцы предоставили гастролерам помещение, над которым находился танцовальный зал, а рядом за стеной — кегельбан... Приехавший в Нью-Йорк в следующем году театр В. Комиссаржевской тоже «успеха не имел». Однако, когда театр поехал по городам Америки в гастрольное турне, он совершенно неожиданно (для «Америки») вызвал восторг у студентов Йельского университета. «Их энтузиазм достиг такой степени, что они пригласили актрису... на бейзбольный матч. Этот горячий прием растопил лед публики (!). Комиссаржевская вошла в моду. Дамы из общества устраивали в честь ее приемы, на которых чай подавался не в традиционных английских чашечках, а в больших стаканах, «по-русски». Все, что происходило из России — художественная литература, предметы искусства — стало объектом поголовного увлечения». Вот что наделали шальные студенты Йельского университета!.. Не драматургия Островского и Горького, с которой знакомила Комиссаржевская американцев, не талант замечательной актрисы оставили след в американском искусстве, а ее успех у публики, вызванный посещением бейзбольного матча и горячим приемом воспитанников университета. Думали ли тогда студенты, что именно с них и «войдет в моду» все русское — чай в стаканах, система Станиславского, киноискусство Эйзенштейна...

Как тут, кстати, не вспомнить упрека, брошенного литературоведом Дороти Брюстер в адрес критиков, не понимавших существа русского влияния на американское искусство. Брюстер разбирает рецензию на вышедший в 1867 году первый перевод романа Тургенева «Отцы и дети» и пишет: «Признавая, что Тургенев проводил в своем романе определенные идеи, автор рецензии даже не попытался осмыслить эти идеи в их связи с условиями русской жизни. Такое отношение еще долгое время было характерно для американской литературной критики, судившей о книгах по качеству их стиля, а не по ценности проповедуемых там идей». Но прежние критики — те хоть о стиле писали, это еще куда ни шло. А о чем пишет «Америка»? — о том, как дамы из общества пили чай без чашечек!..

«Вкусами публики», этим каучуковым понятием, редакция «Америки» объясняет любое явление, которое ей не нравится, и оправдывает все, что ей по сердцу, но неприемлемо для других.

Одной из омерзительных особенностей американского искусства, которая вызывает решительный протест всего передового человечества, является, как известно, неприкрытая человеконенавистническая пропаганда убийств и насилий. Именно в Америке, как ни в одной другой стране капиталистического мира, по указке и под покровительством поджигателей войны пышным цветом распустились жанры гангстерских фильмов и полицейско-уголовных романов.

«Америка» не постеснялась выступить в защиту этого отвратительного явления, посвятив ему специальную статью. Редакция, правда, не могла скрыть, что и в самой Америке «детективный жанр» имеет противников. Но в каком карикатурном виде они изображены! Небольшая часть интеллигенции, оказывается, видит в детективном жанре «нечто, стоящее вне литературы», многие читатели и писатели считают детективные романы «безвкусицей», а «один ученый критик» набрался решимости и выступил с «разоблачениями», заявив, что чтение таких романов — это «попросту порок, глупый и не очень опасный, вроде курения или увлечения кроссвордами»... Что и говорить, противники не ахти какие серьезные! «Детективный роман, — продолжает редакция, кокетничая мнимой объективностью, — подвергается нападкам и по другой линии — за то, что он, неизменно говоря о насилии, якобы (!) будит в читателе садистские инстинкты и может даже толкнуть его на преступление». Вот это уже более серьезное обвинение. Посмотрим, как справится с ним редакция. «В ответ на это один чрезвычайно популярный автор детективов указывает, что профессиональные преступники детективных романов не читают».

Обвиняемый заслушан в качестве судебного эксперта и потому оправдан! Последний противник отпал.

Главный довод, который приводится в защиту, поражает чудовищным цинизмом. Забыв о стыде, редакция пишет: «Преступление всегда обладало в глазах человечества притягательной силой, и чем страшнее преступление, тем больше оно притягивает. Поэтому убийство всегда является увлекательной темой...».

Эти позорные рассуждения настолько понравились редакции, что статье дан развязный заголовок: «Развлекательные убийства».

Следовательно, все дело опять-таки в требованиях публики. Продюсеры и режиссеры, воспевающие в фильмах похождения убийц и грабителей; издатели, ежегодно выпускающие несколько сот детективных романов; редакторы журналов, печатающие великое множество рассказов, посвященных героям преступного мира, — все они, выходит, руководствуются чисто гуманными соображениями, «идя навстречу ненасытным любителям этого жанра». А по справкам, наведенным редакцией, оказалось, что «детективными романами зачитывались почти все президенты США, а также многочисленные государственные деятели, священники, юристы, бизнесмены, лидеры рабочего движения, педагоги и ученые». Почему же кинорежиссерам и писателям не потрафить вкусу президента и бизнесменов?..

Те, кто готовит новые агрессивные планы, крайне заинтересованы, чтобы простые люди Америки побыстрее забыли вторую мировую войну с ее антифашистскими лозунгами. Не прошло и года после победы над Германией и Японией, как уже создается версия об «ослабевающем интересе публики» к фильмам и пьесам, посвященным прошедшей войне.

Разбирая пьесы, показанные на Бродвее в сезоне 1946 года, редакция усиленно подчеркивает, что военные пьесы успеха не имели. Вот пьеса о фронтовой дружбе американских солдат, участников итальянской кампании, — «публика нашла, что в этой пьесе мало действия». В пьесе об убийстве адмирала Дарлана, разоблачающей американцев, которые сотрудничали с фашистами, оказалось, наоборот, много действия — ее осудили «как слишком мелодраматическую». Пьеса о проблемах, возникших перед демобилизованными американцами в послевоенной жизни — «считается неудачей автора». Две пьесы о летчиках — тоже «оказались неудачными и были быстро сняты». Зато успехом зрителей, указывает редакция, пользовались другие новые постановки, в числе которых было шестнадцать опереток, двадцать пошлейших комедий, несколько фарсов, мелодрам, детективных и исторических пьес.

— Ничего не поделаешь, — притворно сожалеет редакция, — изменились вкусы публики...

Таким образом, даже самым наивным людям становится ясным, что «Америка» не случайно придает такое универсальное значение «вкусам и привычкам» публики. Их «эволюция» позволяет редакции объяснять чуть ли не все явления искусства, и это особенно удобно потому, что сами-то вкусы не нуждаются в объяснении. Они относятся к явлениям стихийным, а потому капризным. Моды — рождаются, интересы — возникают, вкусы — просто меняются. И боже упаси, если кому придет в голову, будто в царстве американской свободы и демократии кто-то создает эти моды, формирует интересы, регулирует вкусы, руководит искусством, да еще в своих эгоистических классовых интересах!

Утверждая, будто кино и все виды искусства пользуются безгра-

ничной свободой, поскольку их эволюция зависит лишь от вкусов и привычек публики, то есть от категорий, меняющихся стихийно, по непознанным и непознаваемым причинам, буржуазная эстетика подкрепляет созданный ею миф о надклассовости искусства, о независимости его от политики. Вынужденная скрывать от народа свою паразитическую сущность и придавать своим эксплоататорским интересам видимость интересов нации, страны, государства, буржуазия старается скрыть, что она диктует свою волю также и средствами искусства. Активно и весьма успешно воздействуя на вкусы населения, разжигая в нем низменные инстинкты и отравляя его ядами своей идеологии, она выдает продукт своего воздействия за «стихийные» эстетические и духовные потребности самого народа.

Но, по странной игре природы, у Золотого Тельца — ослиные уши, а их не спрячешь никакими усилиями.

Духом торгашества разит со страниц «Америки». Чистоган — вот что движет людьми, живущими по американскому образу жизни. Преданное служение высоким жизненным целям, благородным идейным и художественным задачам — таких примеров не найти в журнале. Зато с помощью редакции можно узнать, что Лига американских писателей-профессионалов, куда входят Союз писателей, Союз сценаристов, Союз драматургов, Союз литературных радиоработников, периодически публикует для своих членов сведения о том, «какого рода материал в настоящий момент пользуется наибольшим спросом... и как оценивается этот материал... Последний вопрос особенно интересует писателей, для которых гонорар — главный источник существования»... Не трудно представить, как некий член Союза сценаристов, специалист по детективам, с трепетом открывает свежий номер эдакого «Бюллетеня товарной биржи искусств», ибо его, сценариста, «особенно интересуют» вопросы: «Что — почем? Сколько нынче платят за преступление и как — «чохом» или «поштучно», с жертвы? И сколько за «простое членовредительство», а сколько за «виртуозное убийство»?..

И это не фантазия карикатуриста, а подлинный факт из быта американских кинодраматургов!

Даже действительно происшедший случай прямого давления на творчество кинорежиссера со стороны фирм, не имеющих отношения к кинематографии, изображается в журнале как забавный анекдот. Против фильма, в котором показан алкоголик, одновременно заявили протест хозяева винных фирм и сторонники сухого закона. И протестовали они, видите ли, с двух прямо противоположных позиций: первые считали, что фильм «создаст в публике плохое отношение к их товару», вторые—что он «проповедует пьянство». Самое, дескать, смешное, что вскоре обе группы, сменив свои позиции на 180 градусов, столь же решительно приветствовали фильм: первые — за то, что он «послужит рекламой высших марок вина», поскольку герой «пьет только самые плохие и дешевые сорта», вторые — за то, что фильм «явится убедительным доказательством вреда алкоголизма».

Журнал так и не раскрыл интригующую загадку: почему так мгновенно произошел крутой поворот в оценке фильма, почему улеглись страсти его противников? Нам надо предостеречь от ошибочного решения этой загадки: качество фильма в данном случае никакой роли не играло и играть не могло, ибо все события произошли задолго до начала работы, лишь только фирма «Парамоунт» купила право на экранизацию книги, по которой делался сценарий. Эта маленькая, но существенная деталь проливает свет на загадочную историю, а вся борьба «Парамоунт» с противниками еще не существующего фильма и скоропалительное примирение с ними приобретают тошнотворный привкус чистогана.

И все-таки сами монополисты, создавшие эту удушающую торгашескую атмосферу, в которой живут и работают деятели американского искусства, вовсе не только ради одних дивидендов вкладывают свои капиталы в кинематографию и издательства. Об этом, хотя и не совсем вразумительно, говорит одна фраза, промелькнувшая в статье об издателях, для которых-де «прибыль — дело второстепенное; главное — это вызвать обмен идей среди лиц, создающих мнение, выполнить свою роль в истолковании той обстановки, в которой мы живем, и послужить на пользу современной цивилизации». «Выполнить свою роль в истолковании обстановки», «создавать мнение», то есть вколачивать в народ свои отравленные идеи, — вот чего хотят бизнесмены искусства!

Акционер кинокомпании, который якобы только и требует, чтобы фильмы имели успех и стоили дешево, а в награду за исполнительность предоставляет режиссеру творческую свободу, это — легенда о добром дядюшке, нужная самому акционеру. Таким же добрым дядюшкой изображает «Америка» монополиста-издателя: «Помимо функций посредника и консультанта по деловым вопросам, издатель иногда является банкиром, управляющим, критиком, агентом по распространению, психологом и товарищем писателя по выпивке...» Добрые дядюшки — монополисты и послушные племянники, их собутыльники, кинорежиссеры и писатели, — такова идиллическая картинка буржуазного искусства, нарисованная «Америкой»! Но за фальшивыми красками этой олеографии явно просвечивает полная зависимость американских художников от денежного мешка, от подкупа.

Уайльдер пишет о крупных мастерах Голливуда, чья репутация «на протяжении многих лет была настолька высока, что теперь они получили от студии carte blanche выбирать то, что им самим хочется ставить». Уайльдер, видимо, и впрямь верит, что он и его коллеги наконец-то прошли тот тяжелый этап, когда «были обязаны сдерживать свои художественные порывы, ибо должны угождать большинству, а не меньшинству».

В наше представление о прогрессивном художнике никак не укладывается такая унизительная угодливость перед «меньшинством». Величайшей гордостью советских художников является их служение интересам большинства, интересам всего народа.

Оставив на совести автора статьи его отношение к «большинству» и к «меньшинству», можно только уточнить: не «большинству», а именно «меньшинству» угождало и угождает все буржуазное искусство, которое ни по своим целям, ни по характеру не было и не будет народным.

Знаменательно, что американская кинематография, в отличие от русской, за всю свою историю не была связана с фольклором. Впрочем, само американское народное творчество — явление весьма своеобразное. Фольклору журнал посвятил статью В. Боткина, специалиста-исследователя, о книге которого поэт К. Сендберг сказал: «Голос народа звучит в этом богатейшем собрании материалов, которые способствуют познанию отличительных черт американцев». Статья уделяет значительное внимание самой большой группе легендарных героев Америки, которые возникли в период массовой колонизации и освоения «Дикого Запада». Общие для всех этих героев отвага, ловкость и физическая сила роднят их с легендарными героями других народов. Однако богатыри русского былинного эпоса, например, кроме исключительной силы, отличались еще и духовной красотой: правдивостью, справедливостью, добродушием, человечностью, привязанностью к родной земле, высокими патриотическими чувствами. Их богатырская сила всегда устремлялась на защиту страны от покушений всяческих «поганых» завоевателей. Все эти качества отсутствуют у героев американского эпоса. Какими же «отличительными чертами американцев» наделены эти герои?

Дэви Крокет — охотник и рассказчик, «сверхчеловек» и «полубог» — ездил верхом на молнии, носил в кармане солнечный свет.

Майк Финк — стрелок по индейцам, «забияка с Миссисипи», хвастун и пьяница, повеса и зубоскал. Убит в свалке, вызванной его стрельбой на пари по рюмкам с виски.

Буйный Билль Хикок — кулачный боец, «король стрелков из пистолета» — во время резни в Мак Канлесе собственноручно убил десять человек. Погиб в притоне от выстрела в спину во время игры.

Буффало Билль (полковник Вильям Коди) — наиболее популярный герой, «одна из самых красочных и характерных фигур Запада». Охотник за буйволами, которых поставлял железнодорожной компании. «Билль любил делать все напоказ. Когда ему исполнилось 26 лет, он стал наездником и демонстрировал искусство стрельбы в бродячем цирке... Там он нашел свое истинное призвание». Был хозяином цирка.

«Запад, — пишет Боткин, — славился... людьми необузданного нрава, злодеями или чудаками... своими блаженными».

Что это? Кровожадные убийцы, пьяницы, завсегдатаи кабаков и притонов, хвастуны, бродячие балаганщики, показные ловкачи, скандалисты, не расстающиеся с пистолетами, — неужели это и есть герои, которые «способствуют познанию отличительных черт» американского н а р о д а, как утверждал Сендберг? Может быть, прав Боткин, который про этих героев, с их отталкивающими качествами, сказал, что они «олицетворяют черты породившей их с т р а н ы». Слишком уж подозрительна духовная близость легендарных героев Америки с персонажами современных произведений детективного жанра!

Если американская литература возникла после изобретения книгопечатания, то есть в то время, когда другие народы уже имели за плечами богатый опыт и письменного и устного творчества, то и американский фольклор — едва ли не самый молодой. Он развивался параллельно литературе, а прообразы его первых героев жили и действовали в то время, когда уже умерли Джонатан Эдвардс, Вениамин Франклин и Томас Пэйн, когда доживал свой век Вашингтон Ирвинг, когда восходила звезда Джемса Фенимора Купера. Поздно родившись, американский фольклор быстро подвергся литературной обработке и вернулся в народ в виде множества книг, брошюр, журнальных рассказов. Пройдя через руки бизнесменов, он и утратил, весьма возможно, свою первородную привлекательность.

Американский фольклор — это еще один пример того, какое тлетворное влияние оказывает буржуазия, подчиняющая художественное творчество своим классовым интересам. Но наиболее показателен пример самого автора статьи о новом пути Голливуда, режиссера Уайльдера.

Кинофирма предоставила ему «свободу выбора» темы для кинофильма. Что же он выбрал? То, что хотелось ему, или что требовалось акционерам кинокомпании?

Вспомним, что под хорошим он понимает фильм, который «отражает характерные, волнующие проблемы жизни». И вот Уайльдер остановил свой выбор на книге, сюжет которой «построен на унылых, протекающих в пьянстве пяти днях одного алкоголика». О задачах фильма Уайльдер говорит весьма сдержанно. Он хотел «показать личность, впавшую в тяжелое, для многих непонятное состояние», представив героя «прежде всего как тяжело больного человека». Для чего? Высмеять? Вызвать сочувствие? Найти виновников?..

Понятно, что тема алкоголизма весьма жизненна в условиях Америки, хотя нашлись бы там темы и более животрепещущие. Но где же «проблема»? Показывает ли фильм алкоголизм как социальное зло, как язву капиталистического общества? Нет, Уайльдер не ставил целью «пропагандировать трезвенность», ему просто «хотелось образно и убедительно показать факты...».

Ни выбор темы, ни ее «объективистская» трактовка, ни введение отсутствующих в книге роли девушки в «счастливого конца» — никак не свидетельствуют о свободе мастера Голливуда. И он, и его коллеги, и автор «жизненной» книги о проблеме запоя, так «взволновавшей» режиссера, — все они послушно исполняют «социальный заказ» хозяев.

Алкоголик из фильма Уайльдера — не одинок. В обнимку с ним ковыляет герой популярной и столь же «проблемной» пьесы «Гарвей», где изображен «безобидный алкоголик», воображающий, «будто ему покровительствует заяц величиной с человека, которого никто, кроме его, не видит»... За двумя потерявшими сознание забулдыгами шествуют все персонажи «одной из интереснейших постановок» Бродвея, действие которой протекает в психиатрическом отделении госпиталя... В парад пропойц и свихнувшихся включается целая орда оправданных по суду «Америки» всякого рода мастеров-потрошителей, головорезов и взломщиков, героев кулака и пистолета. За выдающимися героями американского искусства шествует поэтесса-затворница Э. Дикинсон, восставшая из гроба от чрезмерных похвал журнала. Свыше 30 лет она просидела безвылазно в стенах отчего дома, дальними путешествиями были для нее редкие прогулки в сад, самым большим событием — посещение брата, жившего в соседнем доме. В промежутках между этими катаклизмами она писала стихи о пчелах, цветочках и камешках, об архангелах, с которыми частенько беседовала. Ее заслуги перед историей американской общественной мысли, как видим, исключительно велики... В паре с Дикинсон — «одна из наиболее выдающихся современных американских художниц» Джорджия О'Киф. «Творчество ее разнообразно»: небо, просвечивающее через тазовую кость, выбеленные солнцем черепа животных в пустыне, орхидеи... Один из любимых ее сюжетов, повторяющихся до бесконечности, — изображение амбара... Этот парад уродов проходит под музыку рекомендованных «Америкой» молодых композиторов. Все они—ученики апостолов формализма Шенберга, Хиндемита, Стравинского. Один из молодых дарований Д. Кэдж, взамен приевшегося «хорошо темперированного клавира», придумал новый способ «ударного звуковоспроизведения»: в обыкновенный рояль он вставлял между струн различные пластинки, отчего звук менялся до неузнаваемости...

Возможно, что каждый участник этой процессии, сошедшей со страниц «Америки», тоже убежден, что он «свободен» в выборе новых, оригинальных путей. Но со стороны видней. Все они так же «свободны», как отдельные капли, скатившиеся с откоса оврага и мутным потоком катящиеся по дну, вместе с гнилью, падалью и отбросами.

Позволительно в заключение спросить: какой же это «новый путь»? Это давно начавшийся и неудержимо продолжающийся упадок, это — разложение американского искусства! Но именно эту неприглядную, вызывающую омерзение картину вкусов и нравов и рекламирует журнал «Америка», наивно удивляясь, что в ответ не слышит восторгов советских читателей.

Лишь одну выдумку хозяев журнала можно признать остроумной. Это когда они приказали разбрасывать его по мусорным урнам...

Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, Г. В. ГРАКОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24. Тел. К 1-31-55.

А 10045. Сд. в пр. 21/VII 1949 г. Подп. к печ. 30/VIII 1949 г. Зак. 1538.
Тир. 7.000. 6 п. л. Уч.-изд. 9 л. Зн. в п. л. 60.000. Ф. б. 60×92¹/₈.

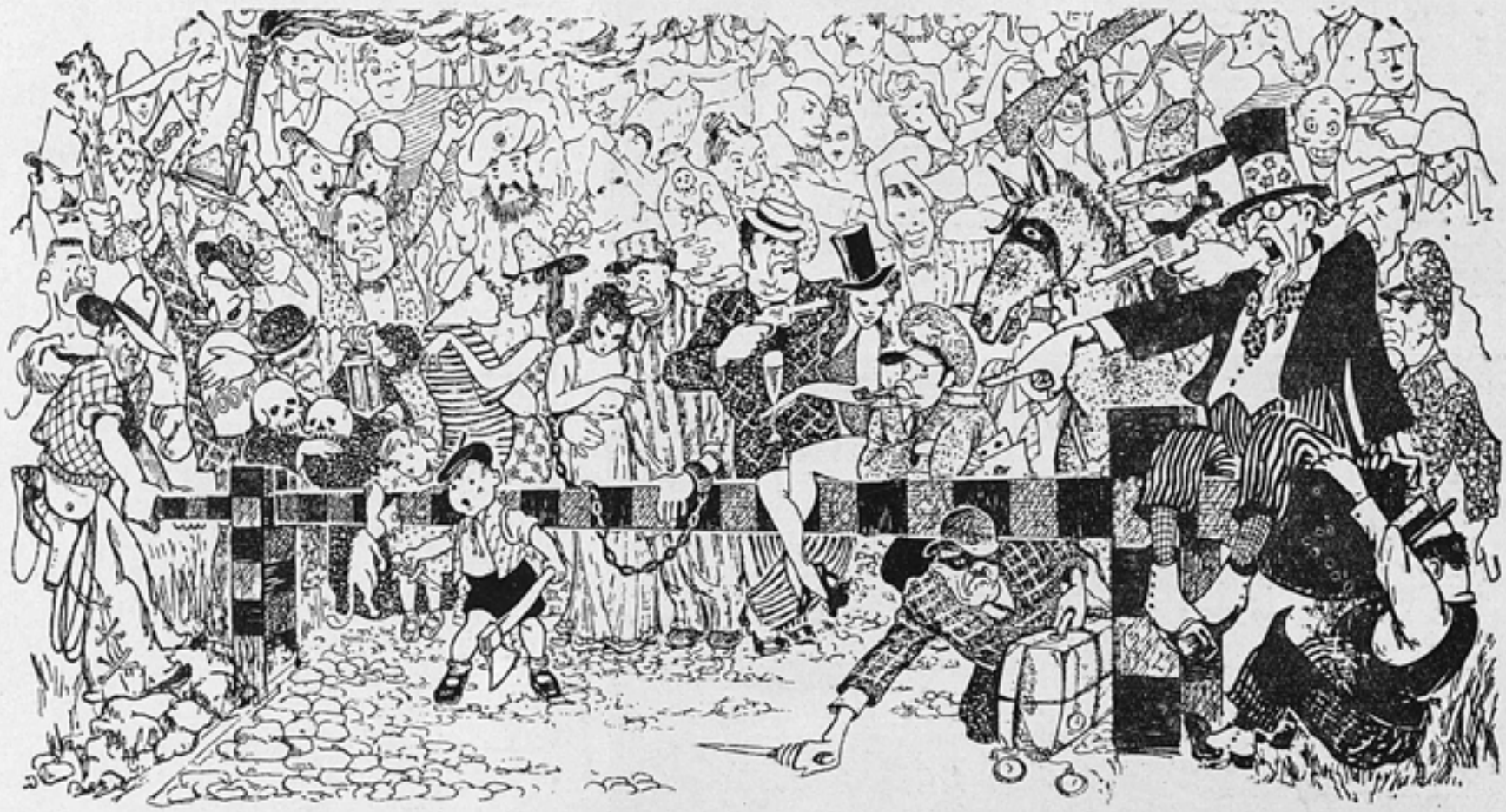
Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова.
Москва, Пушкинская пл., 5.

НА ПУТИ К МИРОВОМУ ПРИЗНАНИЮ

«Известно, что большое количество не всегда дает хорошее качество... Не сотни посредственных, стандартных фильмов, реакционных по своему содержанию, а только оригинальные, подлинные произведения высокого искусства, сильные своей идейной и художественной правдой, сохраняются в памяти человечества, помогают благородным прогрессивным задачам борьбы за мир и демократию».

Из статьи И. Большакова — «Правда», № 180, 1949 г.

Рис. Мих. Милославского



Цена 10 руб.

39
9502 ж
19 СЕН 1949
Всесоюзная Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1949 г.